

لقد امتلك الفن التشكيلي حضوراً مدهشاً

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة والإرشاد القومي

هذا هو المعرض السنوي السادس والعشرون للفن التشكيلي في القطر كله ، وهو أهمها جميعاً
لأسباب الوفرة المباركة من الفنانين المشتركين فيه ، أو الانجازات الفنية الرائعة المتواجدة في رحابه ،
بل لأنه ، في مسيرة الفن التشكيلي في قطرنا ، عنوان وثبة يقصد ريفها التشكيل الادوات القبيرية ،
في استمدادها من الشعب ، البيئة ، المناخ ، القضية ، وفي توجهها إلى الناس الذين عنهم ، ولهم ،
كان الابداع متعة ومعرفة ، وكان الفن مانح رؤية ، وكانت الريشة يراعى لون وضوء وظل ،
وكانت المساحة والكتلة والدائرة تفجرات أنامل ترتعش وجداً ، إذ هي تمتع من الذات لتصنع لذوات
الآخرين سفرأ ، قوامه الخط الذي ترسم به المشاهد والكائنات والرؤى والاساطير ، وتتجسم
طموحاتهم في لوحات ، تقول لهم ، وعنهم ، وتحمل وجيب قلوبهم ، ودف ، مشاعرهم ونبل قضاياهم
الحب الدنيا .

ات اللوحة ، المنحوتة ، المنمنمة ، ليست ، في أثرها على الرأي ، بأقل نفاذاً من صفحة الكتاب بالنسبة
للقارئ ، ومن هنا كانت اللوحات والتمائيل والنصب صحائف مفتوحة ، نقروها ، نتملاها ، ننفعل
بها ، نتفاعل معها ، دهرأ فدهراً ، وتظل فيها إضافتها إلى الآتي ، لأن فيها السر العظيم الذي في كل
ابداع ، فهو إلى ازدياد ، وماعداه ، من كل ثروات الأرض إلى نقصان .

ولا أغالي إذا ملت إلى التأكيد أن الفن التشكيلي في سورية امتلك ، في زمن قصير نسبياً ،
حضوراً مدهشاً ، فصارت له محليته وعالميته واكتسب هذه العالمية من المحلية ، من الاصاله ، من
التعبير عن انفسنا ، أرضنا ، وجودنا ، وأنشأ في هذا الزمن القصير ، لأحقيقته ، معلميته ، شخصيته
وحدها ، بل نمتى التذوق الفني عند شعبنا ، بأوسع قطاعاته ، فصارت اقتناء اللوحة أو المنحوتة
والتمثال ضرورة حضارية لا ترفاً زخرفياً ، وصارت المعارض التي تقام في المناسبات الوطنية ، وعلى
اسمها ، مظهراً احتفالياً تثقيفياً يحمل الوعي ، ويعمق الاحساس بالجمال .

وإذا كان معرضنا السنوي هذا خريفيأ ، قياساً إلى الفصل ، فهو ربيعي قياساً إلى الجدة والنضارة
والروح الانسانية المشبعة بالانتماء الوطني والقومي ، المفعم بعناصر التقدم واستشراف المستقبل
الافضل ، الغنية بصورها وموضوعاتها وتدرجات ألوانها ، وتناغم ما بين الفكرة والأسلوب
وبين الطرح الصحيح والتنفيذ الجيد .

وقد اصبح معرضنا السنوي الرئيسي هذا موعداً فنياً ، يضربه فنانونا ولا يخلفون ، ويتبارون



خلاله في تقديم أفضل ما أنتجوه طوال عام ، ليحيى الحصاد في زمن المواسم ، حيث تجمع الغلال ويعتصر الكرم ويلتقط الزيتون ، ويفتح الرواق وتزدهر المتاحف وندوات الفكر والفن وتقام أمسيات الشعر والقصة وندوات البحث والنقاش ، ونحن في هذا المعرض ، نقدم أفضل الثمار ، وخيرة العطاءات التي تجسد الحركة التشكيلية تجسداً صحيحاً ، ونعبر عن تجاربها وابتكاراتها ومدارسها المختلفة ، ومراحلها المتباينة ، من خلال لوحات لعدد كبير من الفنانين ، مع وجود عدد كبير آخر من النحاتين الذين قدموا تجارب متميزة . لقد أثبت الفنان التشكيلي عندنا جدارته ، وأصبح المعرض السنوي الدائم عاكساً أميناً لتطوره ، والمستوى المتقدم لتقنياته ، والمصنوع المعاني المعبر عن تجذره في تربة الوطن ، وقامه بقضاياها ، ولا تنفصل هذه النهضة الفنية التشكيلية التي عرفها قطرنا في السنوات الأخيرة عن حفاوة قائد مسيرتنا الرئيس حافظ الأسد بالفن وأهله ، ورعايته لهم ، وتكريمهم وتوفير المواد والوسائل والصالات لانتاجهم وعروضهم .

وقد نقف على سيادته ، هذا العام ، فوضع المعرض تحت رعايته الكريمة ، تأكيداً منه على أهمية الفن في بناء الإنسان ، وتحقيق التنمية ، وتطوير الثقافة ، وتقدير الفنانين التشكيليين في قطرنا ، الذين كانوا دائماً على صلة وثقى بقضيته الكبرى ، فعبروا عنها بانجازاتهم وشاركوا في تجسيد مطامح شعبنا وأمتنا في التحرير والنقد تجسداً فنياً رفيعاً . إن رعاية هذا المعرض من قبل سيادته ، هي تحية للفن وأهله ، وتكريم لهما ، ومظهر من مظاهر الاهتمام بالأداة الفنية التي تسهم في نشر المعرفة ، وتفتح الوعي ، والسفارة لنا عند إخوتنا العرب ولدى العالم ، عبر اللوحات والمنحوتات التي حققت نجاحاً كبيراً حيثما انقلت أو عرضت تحية التقدير والاعتراف بفنانينا المشاركين في هذا المعرض ، والترحيب الحار بهذا الموعد الفني الذي يحيى مهرجاناً للريشة والأزميل واللمسة البكر التي بعدها يستوى الخلق ابداً نهاراً في سره .

مقدمة دليل المعرض السنوي الذي نظم في المتحف الوطني
بدمشق بتاريخ من ١/١٠/١٩٨٤ إلى ١٥/١٠/١٩٨٤

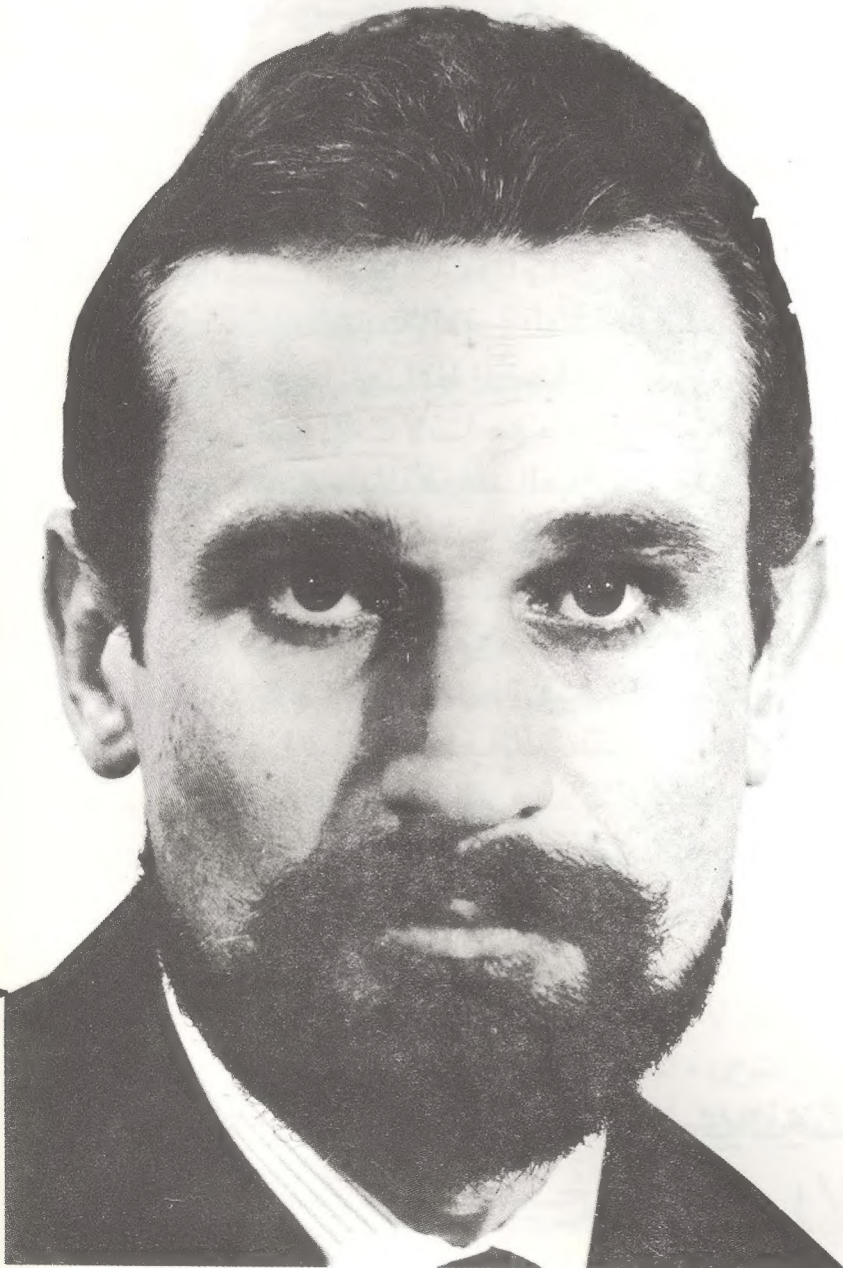
١

بمناسبة مرور خمس سنوات
على وفاة الفنان الراحل

لؤي كيالي

١٩٧٨ - ١٩٣٤

طارق الشريف



لم نخسر فنانا كبيرا ، احتل مكانة مرموقة في دنيا التشكيل العربي المعاصر ، حين فقدنا (لؤي كيالي) ولكننا خسرنا تجربة غنية بالعطاء ، استطاعت اثبات جدارتها ، لتفرض وجودها على الحركة الفنية . ولم نفقد علما من اعلام الفن العربي المعاصر فقط ، بل شعرنا بعد مرور خمس سنوات على هذا الحدث بأن فراغا في حركتنا التشكيلية ... لم يستطع أحد ان يملأه ، ومازالت تجربته تمثل خصوصية ... لا يمكن تعويضها ، وان التجارب التي حاولت سد هذا الفراغ ... لم تسقط في التقليد وحده ، بل راوحت في مكانها ، لا تستطيع ان تسد الثغرة التي حدثت بوفاته .

لقد استطاع (لؤي كيالي) ان يلمس وترا حساسا في فنه ، وينقل هذا الاحساس الى المشاهد بلفة مقروءة فنيا ، وجمع بين مأساة الوجوه الحزينة ، وبين القدرة على الوصول الى الناس ليحرك عواطفهم ،

اما من (الناحية الفنية) فقد قدم ما هو جديد يتفق مع مرحلة (الحداثة الفنية) التي مرت على الحركة الفنية في القطر العربي السوري ، والتي حمل لواءها عدد من المجددين ، اذ قدم الصياغة الفنية الحديثة ، والاسلوب الخاص الذي يعتمد (الحداثة) ، وافسح المجال للتعبير عن الاعماق الذاتية للمواضيع ، وربطها بعالم خاص داخلي واكد على اهمية (الانفعال) في التعبير الفني ، الذي تجلّى في (الحزن الصامت) الذي نراه على الوجوه ، التي تقدم اعماق النفوس ، والذي يلامس جانبا ذاتيا في شخصية (لؤي) نفسها ، وعالمه الشخصي ، وكانت (اللوحات الشخصية) وسيلته الى التعبير ، وابتكر الصيغ الملائمة لهذا التعبير ، والحركات المساعدة له ، وادخل الفن - عبر ذلك كله - في مرحلة جديدة ، اكتشف فيها اهمية (الجانب الذاتي) في التعبير الفني ، وفجر هذا الجانب ودلنا على اهميته ، وسعى لسبره ، واقامة جسر بين ما يعانيه هو .. وما تعيشه شخوصه من مأس ، فدخل الفن في (مرحلة الحداثة) بمفهومها الذاتي ، الذي اعطى الاهمية للترابط بين الفنان وانتاجه ، بحيث تصبح المعاناة الشخصية النبع الذي يأخذ منه ، وتصبح اعماله الفنية جزءا منه لا يتجزأ ، ويظل على تفاعل مع موضوعاته تفاعلا يجعله يتميز حين يعاني ، ويقدم هذه المعاناة عبر اللوحات .

وهذا يدل على ان تحليل خصائص تجربته ، وما قدمته ، على ارتباط بالقضايا المتشابكة والمؤثرات المختلفة ، التي عاشها في هذه المرحلة ، والتي تفاعلت معه ، والتي حددتها عدة قضايا هامة ، ومؤثرة .. لعل اهمها تكوينه الشخصي ، واستعداداته الذاتية ، وظروف المرحلة التي رسم فيها ، والعوامل المختلفة التي تفاعلت مع (موهبته) في كل مرحلة من المراحل ، واثرت على انتاجه لتجعله يلجأ الى صياغة فنية دون اخرى ، والى طريقة من الطرق الفنية للتعبير . ولن نستطيع الوصول الى فهم هذه التجربة ، والى تحديد اهم خصائصها الفنية ، ما لم ندرس ذلك ضمن مراحل هذه التجربة ، والتي يمكن ان نحددها بمراحل ثلاث هامة ، تقدم كل مرحلة منها (وحدة فنية) لها خصائصها الاساسية ، والتي تجعلها واضحة المعالم ومحددة تشكليا ، ضمن (شخصية لؤي كيالي) المتناسقة .

المرحلة الاولى
١٩٦٠ - ١٩٦٤

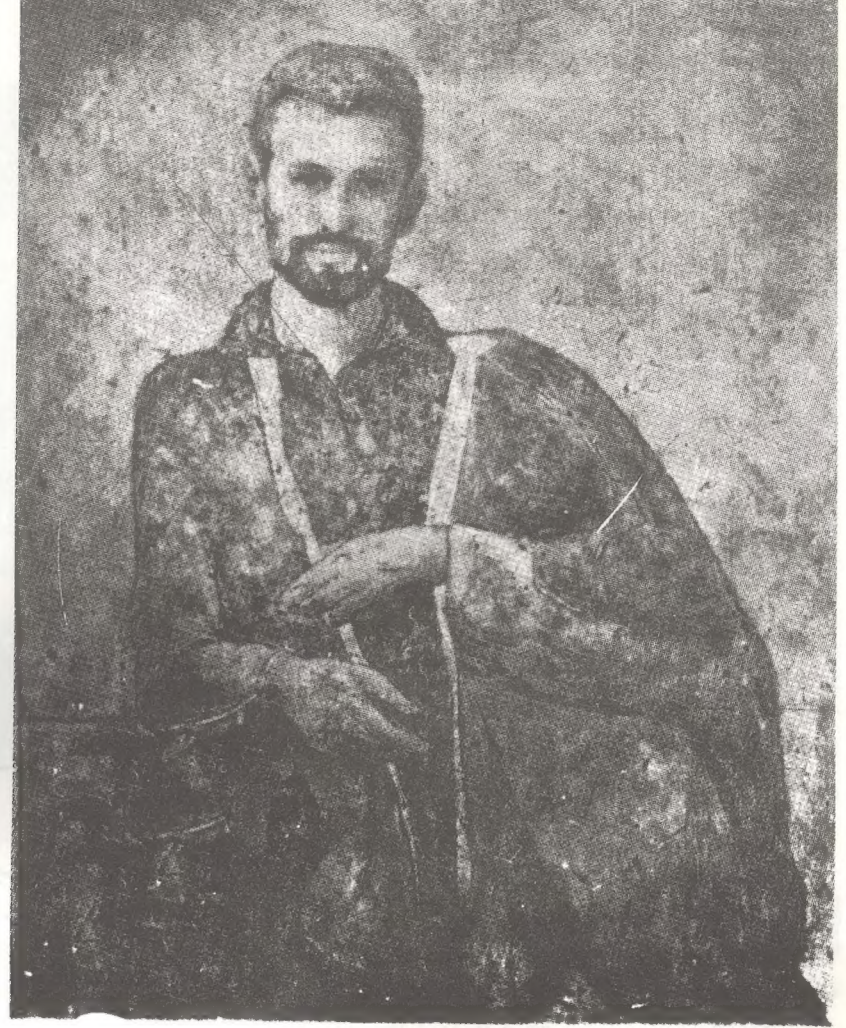
عاد الفنان (لؤي كيالي) من (روما) عام (١٩٦١) ليشترك في المعارض الرسمية ، منذ هذا التاريخ ،



لوحة من مرحلة روما

واحاسيسهم ، ليتعاطفوا مع هؤلاء الافراد ، الذين نراهم في الطريق ، ونحس بانهم يعملون ... والحزن مخيم على وجوههم ... والتعاسة تغلب على نفوسهم . وهكذا وضعنا وجها لوجه امام (الحزن الصامت) الذي لم يتفجر حزنا متحركا الا حين رسم لوحات (في سبيل القضية) ليقدم المأساة المؤلمة المتفجرة . وفي النهاية ... كانت الفاجعة التي ذهب ضحيتها والتي كانت القدمات كلها ... تؤكد وقوعها ... والتي تكشف عن مدى التطابق بين ما كان يحزن له ، وما كان الآخرون يعانون منه ، فاعطى عبر شخوصه نفسه ، واعطى عبر نفسه مأساة قضية شعبه . وطرحت مأساة وفاته الفاجعة ... العديد من القضايا التي تتعلق بظروف حياته ... ومازالت هذه القضايا ... تحتاج الى معالجة متأنية .. حتى تكتمل الصورة امانا ، وتأخذ ابعادها كاملة .

وهذا يعني ان دراسة فن (لؤي كيالي) بمعزل عن مأساة حياته .. امر غير ممكن .. لتداخلها مع انتاجه ، وترابطها مع الظروف المختلفة التي عاشها ، وردود الفعل المتنوعة التي عانى منها ، والتي اعطت لفنه طابعا خاصا ، تفاعل مع تكوينه الشخصي ، وما قدمه هذا التكوين لفنه من مقومات ، اتسقت مع مرحلة قلق مأساوية عاشها ، وعاشتها امته ، واسهمت في التأثير عليه ، وفي خلق المناخ الذي هيا لمأساته هو .



الفنان بريشته (المعرض الاول)

من أعماله يتجلى هذا البناء للوحة بالخط ، وحركته الانسيابية التي لا تتقيد بالتفاصيل التاريخية ... من أجل راحة المشاهد ... واحساسه بجمال ما يقدم له .

وقد خضع هذا الاسلوب الى تعديلات كثيرة فيما بعد ، فاختزل منه كل ما هو فائض عنه ، حتى أصبح يلتقط الحركة ، ويعبر عن الملامح والشبه .. دون أي نساخ أو تكلف ، ويعكس الرغبة الكامنة عند (لوي) لتقديم ما هو جميل معبر عن الاعماق ، ومتناسق يؤكد على الحركة الداخلية العميقة .

ولجأ الى ملمس السطح الموحد الخشن ، الذي تأثر فيه بالرسوم الجدارية (الافريسك) واعطاه عبر عجيبة لونية دسمة ، بوحدة في أكثر الاحيان ، معبرة في تدرجاتها عن النغم الذي يريد اعطائه ، وعن

ولينظم عدة معارض فنية ، وحقق حضورا فنيا منذ البداية ، وفي معرضه الاول بعد عودته ، لما قدمه من تجارب تملك المستوى الفني المتميز ، والاسلوب الخاص ، الذي كان مفاجأة لكل من شاهده ، فحظي بالاهتمام منذ البداية ، وأقبل على مشاهدة اعماله قطاع عريض من الناس ، وعلى اختلاف مستوى تذوقهم .

وقدم (لوي) نفسه ، كرسام بارع ، يملك القدرة على التحكم بالخط ، واستخدامه بمرونة وجوية ، للتعبير عن موضوعاته ، وهذا الخط هو الذي يحدد الاشكال ، ويقدمها لنا ، واليه يعود الفضل الاول في انجاز اللوحة ، وكل العناصر الاخرى تبدو مساعدة له ، تؤكد عليه وتبرز خصائصه ، وعبقريته ترجع الى هذه القدرة على التعبير بالخط بوحده ، وفي كثير

(الجمال) الذي يكشف عن (الانفعال) الذي يرغب فيه ، وساعده الملمس على ابراز الخط ، وتحرك فيه بحيوية فأصبحت اللوحة سطحا ملونا ، مستويا كجدار قديم رسم عليه بالخط ، وحدد الشكل باختزال وحيوية .

وتدرجت اعماله من الصيغة الاقرب للواقعية التقليدية ، حتى وصلت الى الصيغة الخاصة التي اعطت للخط حيويته ، وللشكل اختزاله ، وللوحة جمالها ، وشاعريتها ، تاركا التفاصيل ، والقيود الشكلية ، محققا مفهوما خاصا فنيا ، على علاقة بالجوانب الجمالية التي يريد ابرازها ، وبالعوامل الداخلية التي يريد التعبير عنها .

وهكذا نرى لوحته (لحن) ، التي ترجع لعام (١٩٦١) ، تقدم لنا ما هو واقعي دقيق ، من الآلات الموسيقية التي تعزف اللحن وتختلف عن لوحاته الاخرى التي رسمت بعدها ، مثل لوحة (انسجام) أو (ماريا) أو (من وحي البندقية) ، والتي نرى فيها ما هو أكثر خصوصية ، وكذلك تختلف لوحته (تكية السلطان سليم) التي رسمت في نفس الفترة عن لوحة (الطبيعة الصامتة) أو لوحته (الى الحقل) المرسومتان بعدها ، في مقدار التحوير الذي لجأ اليه ، وعبر به عن مفهومه الفني الخاص .

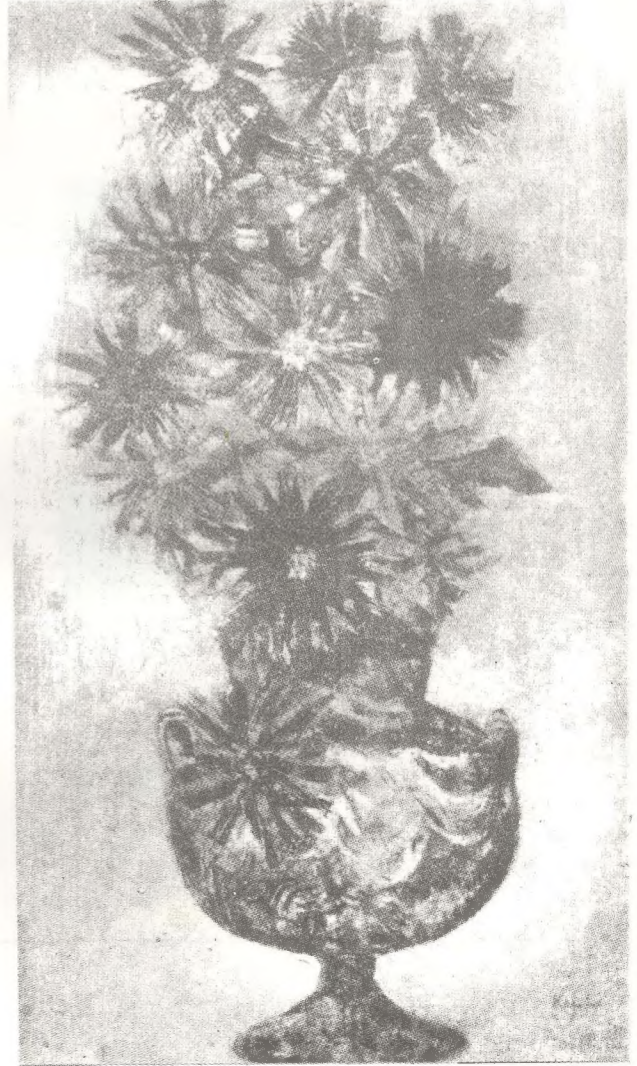
لقد عبرت اللوحات الاولى عن البداية ، التي تعكس مرحلة تكون اسلوبه الخاص ، وتقدم خصائص هذه المرحلة ، والتي بدأت تعطي الرؤية الشخصية ، والتي اعتمدت على مفهوم خاص ، هو مزيج من التعبير بالخط باختزال وشاعرية في اقصى اشكالها تأثير ، وعوالم ذاتية داخلية ، تجد لنفسها متنفسا عبر الشكل واللون والحركة .

لقد قدم لنا مدينة (البندقية) حين رسمها ، على بحر ازرق من المساحة اللونية الجدارية ، الهندسية والمتحركة ، واعطى لعماثرها الخطوط الهندسية والاشكال المتطاولة ، وأضاف اليها النوافذ المختلفة ، التي اعطت الايقاع الموسيقي ، واعطى للعمائر تناغما عبر الحركة والتباين ، وأضاف الجسور التي تصل بين العمائر ليربط بينها ، ويعطي للخطوط استمرارية لانهاية ، واسهمت اعمدة النور المتراقصة على السطح الازرق في التأكيد على غنائية اللوحة وشاعريتها ، وساعدها (قمر) في الاعلى ، و (مركب) في المقدمة . وهكذا لا نرى المشهد الواقعي للمدينة ، ولا التفاصيل بقدر ما نرى المساحات والخطوط ولمس السطح ، والحركة اللانهائية ، والتدرجات الضوئية واللونية ، ونحس بأنه يريد مفهومها للفن مختلفا عن الاسلوب التسجيلي .

وقد تجلت قدرات (لؤي) وبراعته في (اللوحات



لوحة من مرحلة (روما)



إناء وزهور



لوحة من فترة الدراسة في (روما)



من وحي دمشق

مرحلته الاولى ، ولعل لوحته (انسجام) من أهمها ، وفيها رسم طفلين يعزفان الناي ، وظهر امامهما خاروفان انسجاما معهما في العزف ، فال موضوع بسيط ، والتأليف

(الشخصية) ، التي رسمها في البداية ، وتوصل الى مفهومه الخاص عن هذا الفن ، والذي يبدو ملائما لطبيعته ، ومساعد له على تحقيق التعبير الذي يريده وتوصل في لوحته (ماريا) التي رسمها عام (١٩٦١) الى تقديم الشاعرية والتعبير الذاتي ، وقدم البداية لاسلوب خاص ، اعطى (لؤي) فيه افضل تجاربه ، واكثرها عمقا ، مما جعله فنان (الوجوه الشخصية) في المرحلة القريبة التي تلت ذلك .

لقد رسم الفتاة - ماريا - جالسة على المقعد بهدوء ، وقدم عبر الوجه الذي فراه حزينا ، مايكشف قدرته على النفاذ الى أعماق النفس البشرية ، وتقديمها عبر (العينين) لتصبح مفتاح الشخصية ، والطريق التي تقودنا الى أعماقها ، وعبرت حركتا اليدين عن جانب آخر يوصلنا اليها ، لالتقاط الاعماق ، كما يفعل الممثل حين يؤدي بيديه حركات ايمائية معبرة ، وجعلنا نشعر بأن الغاية هي تعميق التعبير ، والوصول الى الجانب الذاتي ، والدخول الى العالم الداخلي ، وليس الوقوف امام المظاهر الخارجية ، لان الفن يكمن في هذا الموقف الذي يضيف الفنان فيه الى الشبه والدقة ، ما هو خاص ، وعميق ، ويضعنا امام سر معين من أسرار النفس البشرية .

وقدم (الصمت الحزين) الذي يخفي ادق الاسرار عبر الشكل كله ، والذي يضع المشاهد في حيرة من امره حين يكتشف في الوجه الجميل الظاهر الكثير من الخفايا المستترة ، التي تدلنا على اشياء عميقة ، نسعى لاكتشافها ، ونفكر فيها ، وقد نخفق في استنباط كل اسرارها .

ونظل على شخصية (لؤي كيالي) ، من خلال هذه التجربة ، التي نراها دوما تفضل التعبير عن انفعال ما ، عن طريق العيون ، والاصابع ، والوضعيات المختلفة للأشخاص ، وقد برز لنا (الحزن) واضحا في تجاربه الاولى ، وهذا يعني أن في أعماق كل وجه يرسمه مأساة من نوع ما ، واختفت الاحزان خلف الشكل المتوازن فنحن أمام المأساة الخرساء - ان صح التعبير - التي لا يريد تفجيرها بل يضبطها الهدوء الظاهر ، الخط المحكم المحدد للشكل الذي يكشف بالحركة عن عالم داخلي ، يحرك الخط ويفاعله مع الانفعالات التي يعطيها للشخوص ، والشكل المتوازن لتماسك الجلسة ، واستقرارها ، ولهذا تبدو الانفعالات الهادئة في الاعماق كالطاقة المكبوتة خلف سد من السدود ، ولا تدل عليها الا النظرة واليد ، كما تكبت الانا عالم اللا شعور وتمنعه ، ولا تكشف عنه الا الاحلام أو زلات اللسان .

وحملت لوحاته الاخرى نفس الدلالات ، وعبرت عن نفس الاهداف ، وقدمت لنا (لؤي كيالي) في



البائع الصغير

ووضعنا أمام تأليف من عناصر مختلفة ، تقدم لنا خصائص أسلوبه كلها ، وبحته عن جمالية الموضوع الذي يقدمه الخط المعبر ، والحزن الصامت الذي تقدمه لنا الوجوه ، والموسيقى الحزينة التي تعكس انفعالا هادئا شاعريا ، والتعبير عن اعماق الموضوع ، ومضمونه الحقيقي ، الشاعري - الموسيقي ، وعن التحوير الذي قدمه لاعطاء الحداثة الفنية التي تؤكد على الجوانب الذاتية والعاطفية ، التي عبر عنها عن طريق تشكيلي ، وباستخدام الخط واللون والحركة بصياغة خاصة ، وبعيدا عن الصياغات التقليدية لما هو عاطفي وذاتي . وينطبق هذا على أعماله الأخرى التي قدمها ، في هذه المرحلة ، على اختلاف موضوعاتها ، مثل لوحته عن (حلاق القرية) التي عالجت موضوعا شعبيا بروح شاعرية ، فالحلاق يؤدي مهمته على قارعة الطريق ، ويقوم بعمله على الرصيف ، وهو يضيف الى ما سبق ان تحدثنا عنه شيئا جديدا ، انه (الموضوع) الذي التقطه من الحياة اليومية ، والموضوع الذي يتمتع بأهمية كبيرة ، والذي برع (لؤي) في تقديمه في لوحاته ، حتى أصبح من أهم خصائص أسلوبه ، فهو قادر على

يتميز بالحيوية ، التي اسهمت كل عناصر العمل في تقديمها ، فهو يلجأ الى التحوير والتعديل والاختزال ليؤكد عليها ، فالطفل قد رسم عبر حركة خط لين مبالغ في تحويره ليشكل ظهر هذا الطفل ، وذلك ليعطي الشكل جمالا يردده الى شكل هندسي ، ويقدم لنا الحركة التي وصلت الى حدود لا تتفق مع المفاهيم التشريحية التقليدية ، لكي يؤكد على الانسجام ، والايقاع المطلوب ، وتؤدي هذه الحركة دورا جماليا في التعبير ، قد لا يتفق مع المفاهيم المعروفة دراسيا ، ولكنها تحقق الهدف الذي يريد ، وتقدم صيغة فنية جمالية مرضية للعين ، وتنسجم مع عناصر اللوحة الأخرى .

ولجأ الى التكرار مع التباين الضئيل ، ونرى ذلك في الرأسين المتجاورين ، والنايين ، واليدين ، والرجلين والقدمين ، ورأسي الخاروفين ، وأرجلهما ، وحرك التكوين عن طريق الايقاع الذي نحسه في حركة العناصر ، وفي تحوير الخاروفين ، واستمرارية الخط المحدد للأشكال ، وتقابل بين الحركات التي تكمل بعضها ، وتقدم التكوين المطلق .



عيون حزينه



ماريا

اكتشاف الموضوعات المشوقة ، التي تجد صدى لها عند الناس براعة المصورين الفوتوغرافيين الشهيرين الذين يتجولون بحثا عن حادثة غريبة أو مشوقة يقدمونها في اعمالهم .

وقد خضعت تجربته الى عدة تحولات هامة في هذه المرحلة نتيجة لبحثه عن (موضوعات) جديدة ، ولما قدمه لنا عبر هذه الموضوعات من مفاهيم ، بحيث نستطيع القول بأن هذه المرحلة تتميز بما حفلت به من موضوعات ، اكتشفها ، وقدمها عبر اسلوبه ، مع بعض/تعديلات ملائمة لها ، لتحقيق الغاية التي يريد .

فقد اكتشف (معلولا) ، ورسمها لأول مرة ، واعطى هذه البلدة بأسلوب خاص ، ولون موحد ، و اضاف اليها بعض تحويلات Lieber عن جمالية خاصة ، وعاد يرسم (معلولا) مرات ومرات ، واكتشف في القرية الجبلية سحرا خاصا ملائما لموضوعاته وكانت (معلولا) احدى الموضوعات الرئيسية في معرضه الذي نظمته في ايطاليا عام (١٩٦٢) .

ولجأ الى طريقة جديدة دمج فيها بين الموضوعات التي التقطها من الحياة اليومية بمعلولا كخلفية للوحة ، واستخدم هذا الاسلوب في لوحات من أهمها (مرحبا ايها الحزن) .. وتنوعت موضوعات الحياة اليومية وازدادت اهمية في نفس الفترة مثل لوحاته (ماسح الاحذية) و (الخادمة الصغيرة) و (عازف الناي) و (الرباب) ، وجميعها تؤكد على غنى المرحلة بالموضوعات المختلفة ، وعلى قدرته على تقديمها بجمالية خاصة ، وبسحر معين ، والتعبير عن كل الموضوعات الممكنة بأسلوبه المعروف .

وقد اضاف الى هذه الموضوعات ، عدة تجارب فنية هامة ، حين زار جزيرة (ارواد) الساحلية ، ورسم فيها (الصيادين) و (شباك الصيد) و (القوارب) والمدينة الجميلة خلف المشاهد المنتزعة من الحياة في الجزيرة ، وما فيها من أزقة وحارات ، وبيوت .

كما الح على (الزهور) التي رسمها في البداية كطبيعة صامتة ، وقدم شتى أنواعها ، ولجأ الى اجراء تحويلات مختلفة لتعكس ما يريد ، وتقدم لنا حسب انواعها ما يتلاءم فنيا مع فكرة يريد التعبير عنها ، أو انفعال معين تقدمه الازهار له ، وتوصل الى نفس اهداف اسلوبه في هذه المرحلة .

ولكن (لؤي) لم يحقق في هذه الموضوعات ما حققه في رسم الوجوه الشخصية ، اذ بلغ فيها الاوج ، وذلك لانه استطاع ان يستأثر باهتمام الناس ، وحبهم ، ولهذا رسم العديد من الوجوه ، وقدم عبر هذه الوجوه التجارب الهامة التي تمثل خيرة اعماله ، حتى اصبح افضل من رسم هذه الموضوعات ، وهكذا نظم معرضا



التكية السليمانية



عيون حضر

كاملا للوحات الوجوه في صالة الفن الحديث العالمي في عام (١٩٦٢) ، ضم تجاربه في هذا المجال ، وعبر عن مرحلة فنية استأثرت لوحات الوجوه فيها باهتمام المشاهدين .

وان تجربة (الوجوه الشخصية) التي قدمها لنا ... هامة جدا لانها تمثل جزءا كبيرا من انتاجه في المرحلة الاولى ، وهي لا تختلف في اهدافها عن تجاربه الاخرى ، وان اختلفت في التفاصيل الضرورية لهذا النوع من الفن ، فقد قدم لنا الوجه الذي يشابه النموذج المرسوم عنه ، و اضاف اليه جمالا خاصا ، هو نتيجة لتحوير اجراه في الخطوط واختزال للتفاصيل التي لا تبدو له ضرورية .

واستعان بلوحات طولانية في مساحتها ، ساعدته على تقديم الشكل الانساني المرسوم ، فامتلات اللوحة بالشكل المستطيل الطولاني ، وبدون فراغات تزيد من اشكالات التكوين ، واولى العيون والايدي كل اهتمامه ليحبر من خلالها ، و اضاف بعض العناصر الاخرى المساعدة على التعبير ، مثل الحيوانات الاليفة ، والازهار والرسائل والكتب والطيور ، قدم الحزن الصامت والانفعالات الهادئة في كل الاعمال .

واغرق في التنميق بعد ذلك ، واعتنى بالاشكال ، وبما تحمله من اشياء ، لتساعده على التعبير عن العواطف والانفعالات المستترة ، ف اضاف فيها ما هو جديد على بقية تجاربه ، وما يساعده على تحقيق الهدف من اللوحة ، وهو ارضاء الاشخاص الذين رسمهم ، والتعبير عن اهدافه الخاصة ، وكسب المتدوقين الذين احبوا اعماله ، وتحقيق توازن دقيق بين جميع هؤلاء ... وافلح في هذا تماما .

وانفقت تجاربه كلها ، في الاهداف التي حققتها ، وعبرت عن (مضمون) واحد ، وعكست انفعالا جماليا خاصا ، ومفهوما فنيا موحدا ، يجعلنا نعرف التجربة الاولى للؤي كيالي حين نشاهد احدى اللوحات ، ونذكر تاريخها حين نراها ، وهذا يكشف عن وحدة الاسلوب ضمن المرحلة ، باستثناء تجربة فنية واحدة رسمها عام (١٩٦٢) ، وهي لوحة (التكالى الثلاثة) ، والتي قدم فيها ما هو مختلف عن تجارب المرحلة كلها ، فقد رسم موضوعا مأساويا مباشرا ، رسم بأسلوب مغاير لما هو مألوف عنه في المرحلة ، وعبر عن مفهوم جمالي مختلف ، وذلك لانه اعطى الجانب التعبيري الاهمية الاولى على حساب الجانب الجمالي ، ففجر الاعماق المأساوية ، التي كانت مستترة خلف ظاهر من الهدوء ، ووجدنا انفسنا ... امام العالم المأساوي الاسود ، والمبالغة في التعبير عن المأساة ، وعن الحزن ، واعطاء الانفعال في اقصى حالاته توترا ، وانهار ما كان شاعريا جميلا ، امام ما هو عنيف ، وبشع يهز المشاهد .

وهكذا دخلت تجربة (لؤي) في مرحلة جديدة وهامة ، حين تحولت موضوعاته وصياغته لتقف مع الموضوعات الجديدة ، وقدم الحلول المستفاعة منها .

المرحلة الثانية

١٩٦٥ - ١٩٦٨

لقد خضعت تجربة (لؤي كيالي) لتبديل هام عام (١٩٦٥) ، ومفاجيء لكثيرين ممن عرفوه ، واعتادوا على تجاربه الاولى ، لكن هذا التبديل لم يكن مفاجئا او غريبا كليا عليه ، ولا مستغربا لمن تابعوا تجربته الفنية منذ البداية ، وادركوا ان مرحلته الاولى تحمل بذور التبديل ، وما يختفي في الاعماق من انفعالات قد يتاح لها ان تبرز على السطح هادئة ومبدلة ، اذا افسح لها المجال لكي تبرز .

وقد شمل التبديل كل الموضوعات التي عالجها ، والاهداف التي سعى لتحقيقها ، فاصبحت تجربته كما لو انها مغامرة تماما لما عرف عنه من الصيغ الفنية ، والموضوعات المألوفة ، وقدمت لنا مضمونا جديدا .

وقد اثارت هذه التجارب الجديدة ، العديد من التساؤلات ، لانها اظهرت (لؤي) في ثوب جديد مختلف ، يناقض ما عرف عنه ، وكأنه دخل مغامرة جديدة مليئة بالمصاعب ، بعد ان وصل الى ما يشبه الاستقرار الفني .

ولا يمكن للفنان ان يلجأ الى تبديل اسلوبه المألوف ، ما لم يملك الدوافع التي تدفعه الى ذلك التبديل ، والمحرضات التي تجعله يبدل ، والقناعات التي تتكون لديه ، بان ما قدمه لم يكن هو الهدف الذي يسعى له ، ولهذا لابد من تعديل على المسيرة الفنية حتى تتوافق مع غاية ، او انه قد حقق هدفا وقد تجلت له الاهداف الابعد .

وحتى ندرك اهمية التبديل الذي لجأ اليه (لؤي كيالي) ، يمكننا القول بانه توصل الى نضج في التجربة ، والى المستوى الفني الذي يحلم بتحقيقه اي فنان في البداية ، وقد كسب جمهورا كبيرا واسعا ومتنوعا ، وعددا كبيرا من المشتريين لاعماله ، والراغبين في رسم لوحة شخصية لهم ، ونال الشهرة التي يطمح اليها كل فنان ، وهكذا اصبحت عملية التبديل شاقة لان عليه ان يقنع هؤلاء جميعا بصواب ما اقدم عليه .

وهكذا بدا (لؤي كيالي) مرحلته الجديدة ، التي تخلى فيها عن كل هذه المكاسب التي حققها ، لبحث عن هدف جديد ، وموضوعات جديدة ، وغايات مختلفة عما افه جمهوره ؟

لهذا كانت خطواته الجريئة مجال حوار ونقاش طويلين ، ومحور تساؤلات عديدة تركزت حول الامور



لحن

وهذا يدل على ان (لؤي) قد اثارته حادثة فاجعة فجعلته يرسم (الشكالي الثلاثة) ، ويندفع في رسمه لانفعالاتهن ، مما يؤكد مدى تفاعله مع الاحداث المؤثرة وعن الانفعالات المتوترة الكامنة فيه التي تدفقت على الورق .

وسوف ننتظر عدة سنوات حتى نرى (لؤيا) يتخلى عن الهدوء الظاهر الذي يخفي التوتر الهادر ، ويترك الجمال والتنميق .. الى البشاعة والتعبير الانفعالي .



انسجام

التالية :

— لماذا هذا التحول الذي لجأ اليه ، وماهي مبرراته ، وكيف يمكننا تفسير ما اقدم عليه ضمن مسيرته الفنية ، وماهي الامور التي ادخل التعديل عليها في تجربته ، والنقاط التي لم تعدل ، وما اهمية هذا كله على شخصية (لؤي كيالي) التي عانت ازمة بعد ذلك ، لترابط هذه القضايا مع بعضها وتفاعلها جميعا . وحتى نستطيع الاجابة ، لا بد لنا من ان نؤكد على العلاقة العميقة التي ربطت بين هذه التحولات وبين الواقع السياسي والاجتماعي ، وبين المرحلة التي كانت تمر على الامة العربية ، وما حفلت به من احداث وما مرت به من ازمات ، وما تمخضت عنه تلك الفترة من مد قومي ووطني ، وما تبع هذا المد من انحسار وازمة تجلت في نكسة حزيران (١٩٦٧) .

كما اننا لا نستطيع ان نزل هذا كله عن التكوين الشخصي للفنان ، والذي عرف عنه بأنه حساس للغاية ، ويتأثر بالاحداث بل يفعل بها ، وقد كان قادرا على هذا في المرحلة الاولى من انتاجه لكن

الانفعالات اصبحت اقوى من قدرته على ضبطها فانهارت تحت وطأتها .



وحتى نستطيع تحليل الازمة ، وما خلفته من تأثير على (لؤي كيالي) لا بد لنا من العودة الى عام (١٩٦٥) ، لنحلل التجربة الفنية في هذه المرحلة ، وما طرأ من تعديل عليها ، وندرس ردود الفعل المختلفة والتي واجهته وما تبعها من انتاج فني ، وما ادخله من تغييرات في اسلوبه وموضوعاته ، حتى نهاية المرحلة التي انتهت بالصدمة العصبية ، التي قادته الى المصح النفسي ، وما رافق ذلك من ظروف مساعدة ادت الى هذا الوضع المأساوي .

لقد بدأت المرحلة الجديدة عام (١٩٦٥) ، حين رسم لوحة [ثم ماذا] ، والتي تمثل بداية المرحلة ، وهي اللوحة الهامة التي بدأت التعديلات بها ، ولهذا لا بد من دراستها ومقارنتها بأعماله السابقة حتى ندرك



ماسح الاحذية



الى الحقول

والى اقصى اليسار من هذه المجموعة ، هناك امرأة مع طفلها الصغير ، الذي لا يدرك المدى البعيد في المأساة ، انه يستنجد بامه التي تحميه باحدى يديها ، وباليدي الاخرى تحمي طفلا في احشائها ولكنها ، بالرغم من حمايتها هذه ، فانها في شغل شاغل عنهما بالمأساة .
الامل في اللوحة يتركز في وجه الطفل ... بالرغم من الالم المنعكس في وجهه ، وبالرغم من موت (الحمامة) التي يحميها - مع كل ما تمثله - الا ان ثبات قدميه على الارض يوحي بالتصميم ، والثقة بان المستقبل له بالرجوع الى ارضه المكتسبة من آباءه واجداده ، هذا من حيث القيمة الفنية في اي عمل ، فقد حاولت تجسيد المأساة الى جانب التعابير في الوجوه والايدي والارجل ، في الكتلة السوداء الضخمة هم من اللباس وفي الاشكال الانسانية التي ملأت اللوحة كلها ، لكي اساهم في عكس الاحساس بالمأساة ، او نكبة اللاجئين في نفس مشاهد اللوحة .

هذا كان ادراكي للمأساة في عام (١٩٦٥) .
كما واني ساحاول العودة الى رسم المأساة من جديد ، لاعطيها ابعادا اخرى سواء في المضمون او الشكل ، مادام الانسان والفن في تطور دائم ، ومادام الانسان

العلاقات التي تربطها بالمرحلة والتعديلات التي طرأت على اسلوبه ، واثارت الجدل .
ولسوف نعود الى ما كتبه الفنان عنها ، محاولا تحليل التبديل الذي تم ... والذي نشر في احدى الصحف المحلية عام (١٩٦٥) :
يقول الفنان شارحا لوحته :

- [انها مأساة ضخمة ، مأساة اللاجئين النازحين عن الارض المحتلة ، مأساة حاولت قدر استطاعتي ، وامكانياتي الفنية ان اعطي ابعادها في اللوحة ، وهذه الابعاد ممثلة في ثماني نساء بلا نصير وطفلين ورجل واحد .

الرجل هو انسان مطرق خجلا نتيجة لشعوره بذنبه ، في بيع ارضه الى عدوه ، وينهت ترويضه ، الا انه رجليه ثابتتان مرتبطتان بالارض بالرغم من انها في حالة تعب .

وهناك مجموعتان من النساء المجموعة الاولى - على يمين اللوحة تعبر عن الاستسلام لما حدث ، اما المجموعة الاخرى التي هي على يسار اللوحة ، فتعبر عن نوع من الالم والاحساس بالمأساة يصل الى حد من التوتر يقترب من الهوس ، او الى حد الحقد ،



من رحي المندقية

ان تريحه ، وتخلي عن التنميق والاستقرار المألوف ، والذي قدم التكوين المدروس ، والخط الشعري المتحرك ، والموسيقى الجميلة المتناغمة ، والالوان المحببة المبهجة ، والمتناغمة في تدرجاتها وانتقالها من درجة لآخرى .

ثانيا : اللجوء الى الرموز المختلفة التي بدأت تأخذ اهمية في التعبير ، وتجاوز ما اعتدنا عليه في لوحاته الاولى ، اذ اصبح كل شخص في لوحته يرمز لشيء معين ، فأعطى (الحمامة) مفهوما مغايرا لما اعتدنا عليه في لوحاته الاخرى ، وهذه الرموز ساعدته على نقل افكاره للآخرين ، وهكذا قدمت اللوحة موقفا ايدولوجيا ، وبكل وضوح ، وبدون مواربة ، ولم تتوقف عند حدود جمالية المشهد المرسوم او المظفر ، وتعبيره العميق عن (حزن) او (مأساة) ويحمل سرا من الاسرار ، فأصبح العمل مباشرا ومرتبيا بما هو راهن .

ثالثا : لقد استخدم الالوان السوداء في رسم اللوحة ، لتساعده على التعبير عن المأساة ، وابتعد عن الالوان الاخرى التي استخدمها ، وهي التي جعلت لوحته تصدم المشاهد ، وتساعد على تحقيق هدفه

يدرك ابعاد الوجوه والحياة اكثر حسب تطوره الفكري لان نكبة فلسطين مازالت قائمة . [

وهذا التحليل يدل على رغبة (لؤي كيالي) في التوجه الى طرح الموضوعات القومية الهامة ، ومعالجتها في الفن ، وجعلها الموضوع الاساسي للوحته ، وتعديل الاسلوب الفني حتى يتلاءم مع المضمون السياسي للعمل ، والذي اوصل تجربته الى تغييرات شاملة ، نوجزها فيما يلي :

اولا : لقد تخلى عن المفهوم الجمالي الذي قدمه لنا في البداية ، والذي ربط الفن بالجمال ليقدم الموضوعات المأساوية ، بصيغة مبسطة ، وداخية عميقة ، وشاعرية ، وتلاقى الجمال مع الحزن في وئام ، ولهذا كنا نرى التوازن بين ماهو ذاتي وخارجي ، لا يطفى احدهما على الآخر ، واكتشف اسلوبا قادرا على التعبير عن كل المشكلات الذاتية ، التي اعطت لوحاته (الحزن الصامت) و (العميق المعبر) ، والتي وجدت التجاوب مع المشاهدين ، وقد اختار الجانب التعبيري الذي اعطى العوالم الذاتية الاهمية ، ولجا الى التحوير للاشكال الانسانية ، ليقدمها بصيغة اقرب للشاعرة منها للجمال ، ولهذا صدمت لوحاته المشاهد بدلا من

وعلاقة رأس الطفل ، ويده مع يدي امه ، وكذلك [الحمامة الميتة] ، وهكذا اختلف اللون ، ولكن ظل يعتمد على (الايقاع) و (الحركة) و (التدرجات الضوئية) ليقدم هذا العمل ، واختلف المضمون ، ولكنه ظل يعني عمله بالتكوين المتناسك ، وبالعناصر التي تعطي العمل الحيوية ، والتي تكشف عن بعده عن (المفهوم التقليدي) للعمل الفني ، واقتربه من المفاهيم الحديثة في التصوير .

رابعا : ان الاسلوب الجديد الذي لجأ اليه في اللوحة لم يعتمد على الخط كأساس في التعبير الفني ، وقدم المساحة السوداء المعبرة ، وتعادلت أهمية الخط في عمله مع أهمية المساحة التي يحجزها الخط ، ومن هذه الزاوية تبدو لوحته متطورة في أسلوبها عما سبق له ان قدمه ، ولانه يعطي علاقات فنية جديدة تؤكد على العلاقات بين التدرجات المختلفة للأسود ، وما يملكه هذا التدرج من مفاهيم فنية حديثة .

وهذا يدل على ان لوحته (ثم ماذا) - التي رسمها في هذه المرحلة ، وعالج فيها الموضوع السياسي ، وبأسلوب خاص به ، واحكم السيطرة عليها من حيث التكوين ، ومن العلاقة بين الشكل والمضمون - من اللوحات الهامة التي رسمها حديثة الاسلوب ، ففيها تفجر الحزن المأساوي العنيف وبرز على الوجوه ، معبرا عن الموضوع ، والتقى هذا الحزن بجانب ذاتي ولاسه بكل وضوح ، وذلك لان (لوي) قد افسح المجال للعالم الداخلي لكي يبرز ، وسيطر على التعبير ، ولامس هذا الجانب الذاتي ... المأساة التي عبر عنها ، والتقى



وجه



المشاكل الاربعة

الاساسي ، وقد تحولت كتلة الاشخاص الى مساحة سوداء ، كأنها لوحة حفر ووزع الرماديات والابيض ضمن المساحة ، وحرك المساحات عن طريق اختلافات في وضعية الرؤوس واتجاهات الوجة ، وحركات الأرجل المختلفة ، فنرى الايدي مع وجه الطفل تحرك القسم الاوسط من العمل ، وبذل كل جهوده لكي يخلق الحركة ضمن الكتلة السوداء الساكنة ، واعطى الخط الخارجي حيوية عن طريق حركة الوجوه ،



معلولا

(الحزن الصامت) الذي أضفاه على شخصه ، بالحزن الذي قدمته الوجوه المأساوية في لوحته الجديدة ، وانساق مع التحوير للوجوه والأشخاص ، لتصبح أكثر تعبيرية مما عهدناه ، وفي حالة من التفجر الذي يكشف عن بداية عملية سبر النفس المتألمة ، واستبطان الأمها ، وعكسها على الوجوه .

واكتشف الجانب المأساوي العنيف في نفوس المتألمين ، وأعطاه أهمية أكبر من (الجانب الجمالي - الرومانتيكي) الذي يدجن هذه المأساة ويعطيها بحذر شديد ، فهو قد فجر العالم الذاتي المتألم والتعبير عن المأساة ، ووجد في هذه الحالات ما يتلاءم مع معاناته هو ، وكانت بداية تجارب أخرى رسمها في هذه المرحلة ، ومن أهمها لوحات (الحبل) و (الوجوه الثلاثة) و (مأساة وقضية) و (مطارق الخوف) ، والتي عرضت عام (١٩٦٦) ، وكلها تكشف عن نفس الخصائص ، وتدل على ذات الاتجاه وتحقق الهدف ، وإن لم تكن على نفس المستوى الفني لعملة الهام ... ثم ماذا ؟

وقد تجلت هذه الأهداف التي وضعها (لؤي) نصب عينيه في المعرض الهام الذي نظمته عام (١٩٦٧) ، في المركز الثقافي العربي بدمشق ، وخصه ليقدّم عبره (القضية الفلسطينية) والمأس التي عاناها الشعب الفلسطيني ، وقدم الوجوه المأساوية ، والمعاناة ،

وربطها بتحوير وتشويه كبيرين ، قدم الإنسان عبره ، وافلح في صدم المشاهدين وخصوصاً الجمهور الذي اعتاد على أسلوب معين قدمه (لؤي) له ، ومثل هذا أقصى انطلاق عرفناه نحو (التعبيرية) ، بأشكالها الممزقة للإنسان والمشوهة له ، (التعبيرية) التي تكشف لنا عن الوجه المظلم للعالم ، وتلج على تعرية الأعماق ، وتقديمها على الوجوه ، وساعدته (الألوان السوداء) على هذا التقديم ، وهكذا تخلى عن كل الصيغ الفنية المألوفة ، نحو عوالم المأساة ، وقدم (الإنسان المستلب) بكل معنى الكلمة ، وما يحفل به وضعه من حالات ، واثارت تجربته الكثير من ردود الفعل ، والتساؤلات والتي يمكن تلخيصها في نقطتين أساسيتين
أولاً : يقدم المعرض الواقع المأساوي ، وهو يقدم الفن الملتزم السياسي ، وبصياغة (تعبيرية) تفجر أعماق الإنسان الذي يعيش حالة من الهلع والخوف ، والالام ، وقد ابرز هذا الجانب على حساب الجوانب الأخرى ، وكان إحساس المشاهدين بأنهم في معرض غير عادي ، يذكرنا بما قدمه (غويا) في (الرجل الاصم) في أواخر أيام حياته ومثل به عالم إسبانيا أيام محاكم التفتيش ، وهذا العالم المأساوي قد بالغ في تقديمه ، بحيث أصبح الفن عنده على ارتباط بكل عوالم القهر والبشاعة وما تحمله هذه العوالم من ظلم للإنسان ،

وفي نفس الوقت قدم عالما ذاتيا مقهورا ، بلا تحقيق ولا تدقيق على التكوينات أو حساب للتأليف ، كما هي حالة لوحاته الاولى ، مما يدل على حالة مأساوية كان (لؤي) نفسه يعاني منها ، وقد استفرقتة ، وافلحت في جذبه في هذا التيار ، وجعلت لوحاته مأساوية تعبيرية .

وقد وصل (لؤي) بعد هذا المعرض الى حالة من التأزم ادى الى تمرده على ما رسم محطما كل اللوحات ، وهذا نتيجة لما عاناه من صدمة حين تصدى كثيرون لنقده ، وكان يتوقع أن يلقي الصدى الطيب لديهم ، لانه رسم لوحات سياسية ، وقدم القضية العربية الاولى ، ولكن فاجاه النقد بما لم يتوقعه .

واذا أضفنا الى ذلك أحداث نكسة (حزيران) عام (١٩٦٧) ، وما تبعها من أحداث .. نستطيع تصور أن عوامل الازمة كانت مهياة ، فانهار تحت وطأة انهيار عصبي حاد ، تاركا (دمشق) الى (حلب) ، ليقع هناك لفترة من الزمن ، وقاده ذلك الى (المصح) .. والى ترك العمل في (كلية الفنون الجميلة) .. وتراكمت الاحداث التي أدت الى واقع مأساوي بكل معنى الكلمة ، فانقطع عن الانتاج .. واختتمت المرحلة الثانية من انتاجه في عام (١٩٦٨) .

المرحلة الثالثة

١٩٦٩ - ١٩٧٩

لقد دخلت تجربة (لؤي كيالي) في مرحلة جديدة بعدعودته لممارسة الفن ، وبعد انقطاع عن الانتاج مدة عام كامل ، وذلك في عام (١٩٦٩) ، وقدم التجارب الجديدة التي تدل على شغافه من الوعكة التي ألمت به ، فماد للمشاركة في المعارض الرسمية ، ولينظم المعارض الفردية ، وقد اختار مدينة (حلب) مكانا لاقامته الجديدة ، وعبر عن المرحلة الفنية الجديدة بانتاج فني يملك الخصائص التي تدل على خضوع تجربته لتبدل هام لا تقل اهميته عما قدمه لنا في المرحلة الثانية السابقة .

وعكست تجاربه (مضمونا جديدا) ، وقد قدم التعديلات والتحويلات ، التي تؤكد على هذا التغيرات التي قدمها ، ولجا لموضوعات مختلفة عما عرفه في المرحلة الماضية ، فاعطى موضوعات المرحلة الاولى مضمونا جديدا ، هو نتيجة لما اكتسبه من المرحلة الثانية ، وتجاوز المرحلتين السابقتين بنتاج فني له خصائصه المستقلة ، ومفاهيمه المستخلصة من تجاربه السابقة كلها ، وازاف ما هو جديد ، ليؤكد على أن المرحلة الثالثة هي تركيبة لمرحلتين سابقتين .



زهور

وتغلى (لؤي) نهائيا عن ارتباطه الاساسي بالعالم الجميل الذي عرف عنه في المرحلة الاولى من انتاجه .

ثانيا : لقد غرق (لؤي) في تقديم الجوانب المظلمة وقدم لنا ما هو اكثر ارتباطا بالعوالم الداخلية السوداء وهكذا ذهب في هذا المعرض الى أقصى التعبيرية ، واعطى عبر التشويه الالام ، وهكذا اعطى النقيض لعالم الجمال كليا ، ولامس هذا المعرض جانبا تراجيديا وذلك حين عبر بالحركات والايدي عن الهلع والخوف ، وفي كثير من الاحيان ذكرنا بما قدمه (ميكلانجلو) في تصويره للجحيم في لوحته (يوم القيامة) ...



في سبيل القصيدة



في سبيل القصيدة

لم يعتمد عن المفاهيم الحديثة في الفن ، لانه أعطى (الواقعية) عمقا وقدمها ضمن اطار تشكيلي حديث بكل ما تعنيه هذه الكلمة .

رابعا : ولقد لجأ الى التكرار ، اذ اعاد رسم نفس الموضوعات عدة مرات ، وقدم هذه الموضوعات بحلول فنية مختلفة ، وتوصل الى ما هو فريد في التكوين في كل عمل من الأعمال ، فأحاط التكرار بالقيم الفنية المبتكرة التي افنته ، ومنعت الملل ، لان الحلول الفنية التي قدمت ، جعلت المشاهد يبحث عما هو جديد في كل تجربة .

وهذا يدل على ان (المرحلة الثالثة) تختلف عن غيرها في انها تقدم لنا بحثا تشكليا في موضوعات معروفة ، وأن طابع البحث قد أعطاها أهمية كبيرة . وحتى يتسنى لنا دراستها دراسة تفصيلية لا بد من أن ندرس أهم موضوعاتها وصياغتها ، ومضمونها ، أي أن نحلل أهم عناصرها ونقدمها .

الموضوعات

لقد قلنا بان (لؤي كيالي) لم يقدم موضوعات جديدة في المرحلة الثالثة ، وهذا يبدو واضحا ، ذلك

وهكذا نستطيع ان نحدد خصائص هذه المرحلة وفق ما يلي :

اولا : لقد عاد الى المرحلة الاولى ليأخذ موضوعاتها ، ويعالجها معالجة جديدة ، متخليا عن أشكالها الفنية ، وعن شاعريتها ، وحساسيتها اللونية ، وإيقاع الخط فيها ، وموسيقى اللون وغنائيته ، وملبس السطح ، والتجويزات الشكلية التي قدمت لنا ما هو جميل .

ثانيا : لقد اعطى هذه الموضوعات المستقاة من المرحلة الاولى ... اشكالا فنية جديدة ، ومفاهيمها جمالية مختلفة ، وتخلى عن موضوعات المرحلة الثانية كليا ، وهذا يدل على انه ابتعد عن الجمالية الحسية الشاعرية الاولى ، وعن التعبير الانفعالية المشوهة للأشكال والمحرقة للتكوينات ، وقدم تأليفات هندسية الطابع وعقلانيته وقدم نظاما جديدا من الرؤية لموضوعاته ، يعتمد على المفاهيم التشكيلية المحضة ، وعلى العمارة الداخلية للوحة ، واخضع الجانب الذاتي مرة أخرى الى التأليف التشكيلي ، وما يحمله من علاقات ونظام يحكمه العقل ، واختفى خلف الهندسية المعمارية التي قدمت لوحة أكثر تماسكا مما عرفناه .

ثالثا : وعلى الرغم من سيطرة (المفاهيم الواقعية) التي قدمها لنا ضمن نظام معماري ، لكنه

وقد أعطى للموضوعات المستقاة من الحياة اليومية أهمية كبيرة ، وقدم العديد منها ، والتي تذكرنا بالمرحلة الاولى ، فمثلا رسم (بائع اليانصيب) و (ماسح الاحذية) عدة مرات ، وغيرها من الموضوعات التي تكشف عن مدى تعلقه برسم الاشخاص من الشارع والتقاطه لموضوعاته ، عبر جولاته في الطرق ، وجلسه في المقهى ، ومن ثم رسمها مرة أخرى بعد دراسته الدراسة المتأنية .

وقد عاد لرسم قرية (معلولا) مرة أخرى ، ورسم الصيادين في أرود والقوارب ، وأبدع ما هو متميز في هذا الموضوع ، ولعل أهمها لوحة جدارية كبيرة عن (الصيادين في أرود) ، التي قدمت خصائص أسلوبه في هذه المرحلة تمام التقديم .

كما رسم (الزهور) و (الورود) ، وحفلت معارضه بهذه الموضوعات التي قدمت كل أشكال الزهور ، مما عرفناه في تجاربه الاولى ، وأضاف الى تجاربه في هذا المجال ما هو متميز من حيث التكوين والخلفيات ، وعبر عن رؤية جديدة .

كما ألح على موضوع (الامومة) ، وهذا الموضوع هام جدا في تجربة (لؤي) الماضية ، ولم تمر مرحلة لم يرسم فيها (الام والطفل) وقدم هذا الموضوع في معالجات مختلفة ، فهناك (الام والرضيع) ، و (الام والطفل) و (الام والشباب) ، وهكذا تعددت أشكال الامومة التي قدمها كما تعددت الصيغ التي لجأ اليها ، ومن الواضح أن تجاربه الاخيرة ، قد عكست صياغة فنية خالصة للموضوع ابتعد فيها عن الصياغات الشعرية الاولى ، نحو مفهوم جديد يرتبط بدراسة العلاقات الضوئية (أسود - أبيض) ، وربط الام والطفل برابط محكم ونظام تشكيلي خاص .

وقد استحوذت موضوعات أخرى على اهتمامه ، ولعل أهمها (القاريء) و (القارئة) ، فأغناه بدراسة جديدة ، وتأليف متميز ، له تكة خاصة .

وأخيرا رسم (المناظر الطبيعية) وهذا الموضوع استهواه في آخر تجاربه ، وعالجه معالجة حديثة خاصة . مما يؤكد لنا أن هذه المرحلة تخلو من (الموضوعات الجديدة) ، ولكنها تقدم الدراسات الفنية الهامة التي تدل على ولعه باكتشاف المعاني الجديدة الممكنة للموضوعات عبر نظام تشكيلي ، يريد اقناعنا فنيا ، أكثر مما يقنعنا تعبيرا وشاعريا .

الصياغة الفنية

لقد أغنى (لؤي كيالي) موضوعاته بما هو جديد من حيث التأليف التشكيلي ، وأثراه بالحلول الفنية التي تصاعدت أهميتها ، لتصبح المجال الرئيسي

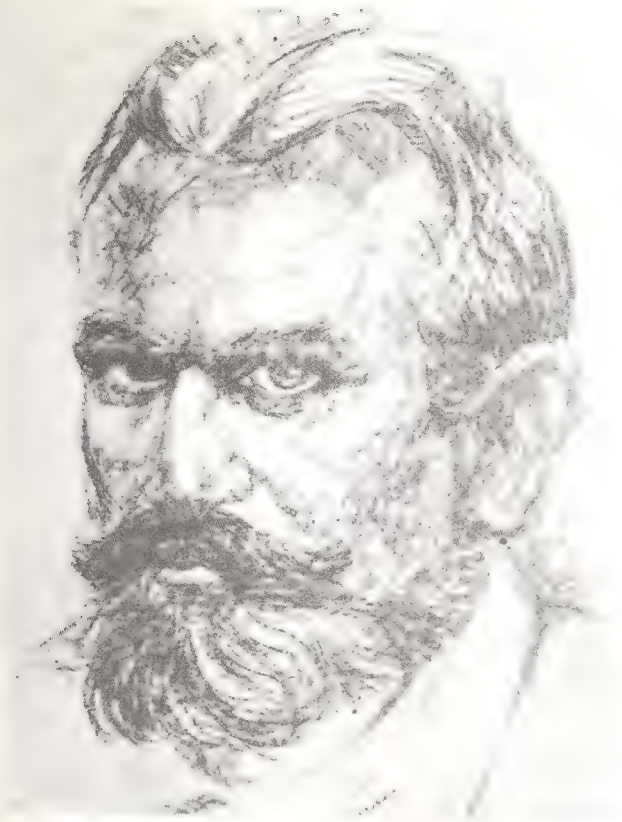


في سبيل المصية



ثم ماذا ؟

لأنه عالج موضوعات من الحياة اليومية ، ورسم (الازهار) و (الورود) و (أرود) و (الامومة) و (معلولا) وجميع هذه الموضوعات عرفناها في المرحلة الاولى من تجربته .



لؤي كيالي كما رسمه (وحيد مغاربة)



لؤي كيالي مع لوحة صياد السمك

المتين ، ليصل الى اعطاء الانسان (قوة) ومثانة ، رغم كل الآلام التي توحى بها الجلسة ، وهكذا ابتعد عن التأثيرات الانفعالية ، والعواطف الصاخبة ، التي عرفناها في المرحلة الثانية ، ليسير نحو فن خاص به له

لابداعه ، فهو اعطى ما هو جميل وشاعري في المرحلة الاولى ، فنعكس عاطفة عبر خط ولون ليقنعنا جماليا ، وانساق مع الانفعالات في المرحلة الثانية ، ليعكس المأساة ، ويربط الفن بالتعبير عن العواطف ، في أقصى درجاتها توترا وهو الان يسعى لتنظيم اللوحة ليقدم هذا العالم الذاتي ، وليقنعنا بالحلول التشكيلية ، ويرضي العقل بعد ان ارضى (الانفعال) و (الاحساس الجمالي) .

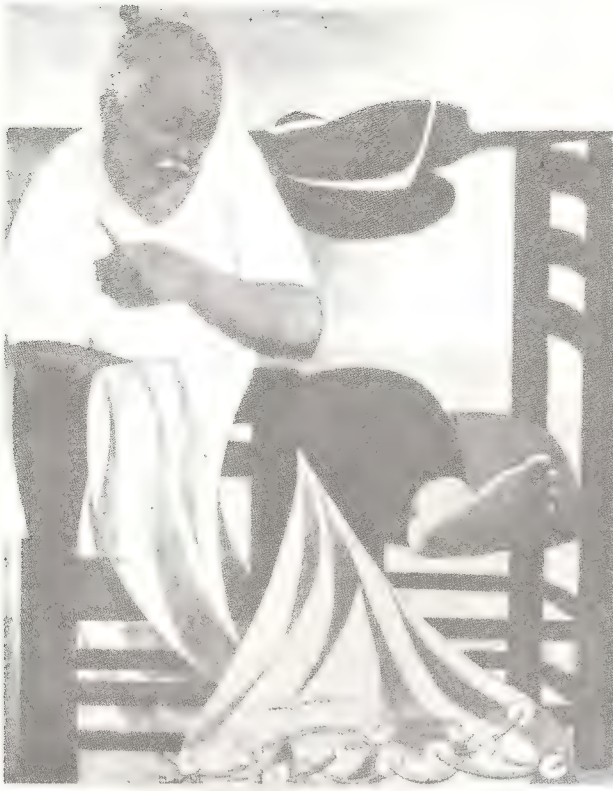
وحتى نستطيع تحليل تجربته من حيث الصياغة الفنية لا بد لنا من أن نقارن مواضيع أعماله في المرحلة الثالثة ، بنفس المواضيع من المرحلة الاولى ، وفي هذا المجال نستطيع أن نستنتج أهم خصائص المرحلة الثالثة .

لقد رسم (لؤي كيالي) . . لوحة (ماسح الاحذية) في عام (١٩٦٢) كما رسمه عام (١٩٧٥) ، وقد اختلف لوحته الجديدة تماما عن تجربته الاولى ، اختلافا جذريا ، وذلك وفق الاتي :

اولا : ان لوحته الجديدة اكثر (واقعية) من الاولى ، وذلك لانه قدمها بخطوط قوية واثقة من قدرتها على التعبير ، والتي تختلف عن الخطوط الشعرية اللينة المتحركة والمعبرة ، وقد استخدم اللون بواقعية ، اذ لم يعد يولي التدرجات الاهمية ، وهو يعطي (ماسح الاحذية) ضخامة غير مألوفة ، اذ برزت الكتل النحتية ، وساعدته العناصر الاخرى التي اعطاها اشكالا هندسية في اشعارنا بالرسوخ والقوة ، والمتانة ، وقد اصبحت هذه ميزة اساسية لتجربته في هذه المرحلة ، اذ اصبحت التحوير الذي يقدمه يعكس الكتل الراسخة والتنظيم التشكيلي للعناصر حتى يقدم (واقعية) بمعناها الفيزيائي .

وقد اختزل التفاصيل غير الهامة ، كمادته ، واعطى اللون شفافا دون اي تدرج ، وحوذ العناصر لاشكال هندسية ، و اضاف الى موضوعه ما هو عميق ذاتي ، عبرت الجلسة الهادئة والحزينة لانسان يعاني ، وسخر كل التحويرات لتخدم هذا الهدف ، ولهذا احتفظ (لؤي) بالبحث عما يختفي الانسان ، وما تقدمه الاوضاع والحركات من تعابير تكشف عن المعاناة ، اي لم يقف عند حدود الواقعية التسجيلية ، بل جعلنا نتجاوز المشهد الخارجي الصلب الى العمق الداخلي للموضوع ، لكن الصياغة المتينة اعطت القوة والمتانة ، وساعدته على تقديم تجربته متكاملة فنيا من حيث التعبير الخارجي المتين ، والتعبير الداخلي العميق .

ثانيا : ان الحلول التي قدمها تتجه الى المفاهيم الكلاسيكية التي تقدم الرسوخ والقوة ، والاستقرار ، وهكذا نقل الصياغة التشكيلية من الشعرية الحسية المألوفة في تجاربه الى التشكيل الهرمي الهندسي القاعدي



الصياد والشباك

وهكذا أعطى هدفه الفني من خلال صياغة متطورة وحديثة ، رغم واقعتها الدقيقة ، اذ لا معنى للفراغ من الزاوية التشكيلية المحضة اذا لم يكن متوازنا مع كتلة كبيرة تقابله ، وتجعله مبررا ، وهكذا ابتكر (تكوينا جديدا) وحلولا تشكيلية ملائمة لعلاقة الانسان على طرف اللوحة مع الفراغ الكبير الذي اخذ نصف اللوحة .

فهو لم يرسم (بائع اليانصيب) بشكل تقليدي في منتصف اللوحة ، بل وضعه على الطرف الايمن ، ولم يرسمه كاملا ، بل قطع جزءا منه ، وقابله البائع البائس ، الاعرج ، والذي يستند على عكازتين مع فراغ اصفر ليموني ، وتوصل الى حل موفق للتشكيل يكشف عن مهارة في ربط الهدف بالصياغة ، ودراسة للحلول والجرأة في تحدي الاشكالات التي تثيرها امثال هذه التكوينات المعقدة .

وهذا يدل على مدى رغبته في تحدي الكثير من الحقائق الثابتة الفنية ، ومدى الرغبة في الوصول الى حلول مقنعة علميا وفنيا ، حتى يقنع المشاهد بما يقدمه .

مقوماته الفنية الراسخة التي تعتمد على قيم فنية ، وتقدم ما هو أعمق من التشكيل المتناسك حين ننفذ الى أعماق الحالات الانسانية التي رسمها .

ولم يبعد عمله عن (العالم الذاتي) ، بل حاول ضبطه هذه المرة ، وتعميقه ، واخفائه خلف عمل متكامل صياغة ومضمونا ، فاختلف عمله في (المضمون) الذي قدمه ، وفي الهدف الذي سعى له ، لكن خلف كل مظاهر القوة والمتانة ، تكمن حالات انسانية تعاني وعلى ارتباط بما يعانيه هو ، اذ لم يتخل عن ربط الفن بعالمه الذاتي ، ولم يعتمد عن أن يقيم جسرا بين اللوحة وبينه ، رغم التشكيل الذي يقدمه .

ثالثا : لقد تخطى عن ملمس السطح الذي عرفناه ، وعن الجماليات الشاعرية التي قدمها هذا الملمس ، والجمالية التي ألح عليها ، وما يبعثه في المشاهد من روح الماضي الذي استقى منه ، ولجأ الى ملمس سطح مختلف ، ملمس قماش عادي دون محاولة للايحاء بالقدم ، واعطى ما هو بسيط معبر ، وساعده ذلك على التخلص من كل اشكال التجميل التي كان يقدمها في المرحلة الاولى ، وعن كل ما يرضي المشاهد جماليا ، وحسيا ، وعلى التخلص من كل ما يضاف ... ليرضي المشاهد جماليا وحسيا ، وجعل الملمس يخدم (الواقعية) التي اعطاها ، واستعان بكل العناصر ليؤكد على الخط الدقيق الذي لا يحامل المشاهد بل يقرر الشكل دون ان يقترحه ، وكذلك فعل في اللون والتشكيل ، فاصبح عمه بعيدا عن الاغراق في العاطفية ، ليحقق غاياته التي يريد ، ويقدم التماسك المطلوب الذي لا يخلو من الجانب العاطفي لكن هذا الجانب قد تعمق في التعبير حين ضبطه التشكيل .

وهذا يصح اذا طبقناه على جميع أعماله التي رسمها من الحياة اليومية ، وكل الموضوعات التي رسمها من الشارع واخذها كلقطة فوتوغرافية ، في لحظة من لحظات الحياة اوقفها ليسجلها ، ورغم الاختلاف بين عمل وآخر في الشخص المرسوم ، وفي بعض القضايا الجزئية ، ويمكننا تحليل أكثر أعماله وفق هذه المبادئ والمفاهيم ، ولسوف نتوقف عند لوحة هامة وهي (بائع اليانصيب) الشهيرة التي عاد لرسمها عدة مرات وبأوضاع مختلفة ، وهو العمل الهام الذي قدمه .. في المرحلة الثالثة ، وقدم (تكوينا جديدا) فيه ومبتكرا لهذا البائع .. اذ رسمه أمام مساحة كبيرة جدا تغطي نصف اللوحة ، ولونها بلون اصفر ليموني خاص ، وركز اهتمامه على علاقة الكتلة بالفراغ ،

المضمون

وهذا يقودنا الى دراسة (مضمون) تجاربه ، في المرحلة الثالثة ، والذي كشفت (الصياغة) عنده ، اذ اننا نحس بان هذه التحويرات التشكيلية التي درسناها في لوحاته (ماسح الاحذية) و (بائع اليانصيب) و (القاري) و (القوارب) و (ارواد) قدمت لنا الانسان المتين القوي ، الذي تلعب العمارة دورا كبيرا في بنائه ، هذا الانسان اصبح اكثر قوة مما عهدناه في كل تجاربه الاولى والثانية ، وقد تجاوز مرحلة (الفنائية) الاولى و (الماساوية) ، وبدا قويا قادرا على مصارعة قدره وتحديه ، وهو حزين لكنه قادر على المقاومة ، وتساعده الحلول التشكيلية على تقديم المضمون وهذا الانسان البائس الذي عاش مرحلة رومانتيكية ثم مر بتجربة ماساوية ، يقف الان صامدا متحديا لما يحمله في تكوينه الاساسي من بناء قادر على الخلود ، وفعالية القوى التي تحاول ان تنال منه ، ولهذا فهو حزين لما يعيشه في واقعه ، لكنه قوي لصلابة ما يستند عليه .

ويصل الى التعبير عن افكاره بصياغة تشكيلية ، ويقدم الصياغة القادرة على التعبير عن هذه الافكار ، وهذا يدل على ان الاسلوب المباشر الذي قدمه في المرحلة قد تحول الى صياغة غير مباشرة ، ولعبت العلاقات التشكيلية الدور الاساسي في تقديم المضمون وهذا نراه واضحا في لوحة (القوارب) الهامة ، فالضوء المعتم ، الذي اعطاه للمشهد اوحى لنا بحالة تراجيدية ، واقصى التضاد بين الاسود والابيض اعطت الوضع الماساوي للقارب ، ولم يرسم (الصيادين) لكنه احسنا بمالهم عبر هذا الوضع الماساوي لقواربهم ، فكاننا امام صراع بين لونين وضوئين .

وكذلك فعل حين رسم لوحاته عن (الزهور) ، نحن امام صراع بين زهور حية وجوانب هندسية تحيط بها ، بين حياة تريد الاستمرار وهندسة تمتصها ، وبين عوالم مظلمة تبتلع هذه الزهور ، فلوصل تجربته الى (المضمون) ، معتمدا المفاهيم الفنية ، ومبتعدا عن الجوانب الادبية ، وحين وصل التضاد الى اقصاه ، وصلنا الى (التراجيدية) والى اللون المعبر وحده ، بدون انفعالات مبالغ فيها ، وهكذا قدم افضل تجاربه واخذ حريته الكاملة في التعبير عما يرغب به .

اذ نرى المفهوم الهندسي للتكوين ، الذي يعتمد على توازن جديد بين كتلة وفراغ ، وعلى توزيع لعناصر اللوحة الى اشكال هندسية واضحة ، ولعلنا نرى الحائط الذي يستند عليه البائع وقد تحول الى خط مستقيم تماما ، ونرى حركة اليد قد شكلت مثلثا واضحا ، وهكذا اختلف هذا المفهوم الهندسي للتكوين الذي يعتمد على الخطوط المستقيمة والمثلثات عن التكوين الشعري الذي اتجه الى الدوائر واجزاء الدوائر ، والحركات التي بالغ فيها ليعطي الشكل التناسق المطلوب على حساب الدقة الحرفية ، لكنه الان يلجأ الى حلول اخرى تعتمد على مفهوم هندسي تحكمه العلاقات الرياضية التي تربط التشكيل وتحقق التوازن ، والى الزوايا القائمة التي هي ميزة اساسية للاشكال الاكثر استقرارا ، والتي تتوافق مع البناء المعماري للعمل .

وحين عالج (الزهور) المتنوعة في هذه المرحلة ، لجأ الى صياغة فنية تتفق مع مفهومه الجديد للوحة ، ولهذا الج على اهمية موقع الزهور ، وعلاقتها بالخلفية ، وقدم نظاما هندسيا مدروسا لعلاقتها ، وركز على العلاقات السوداء والبيضاء ، ووصل الى مرحلة اصبحت اللوحة عبارة عن تضاد لوني كامل ، حين زالت الرماديات والتدرجات بين الاسود والابيض ، وساعدته هذه التشكيلات على التعبير عن مفهوم جديد ليقدم عبره مضمونا جديدا .

وقد اصبحت هذا المفهوم الهندسي للتكوين ، ولللاقات بين الاسود والابيض اساس تجاربه الجديدة في (ارواد) ، حين عاد لرسم الجزيرة ، ورسم الاشخاص بكتل ضخمة ، وكذلك الاشياء ، واحكم بناء لوحته من حيث البناء المعماري ، ووزع كل عناصرها بدقة ، فاختلفت عن التجارب الاولى التي كانت سريعة تعتمد الخطوط اللينة ، والتي لا تتوقف عند التشكيل ، بل تؤكد على جمال المشاهد المرسومة .

ولعل لوحته الشهيرة عن (القوارب) تعطينا فكرة عن عمل فني ، يوحى من خلال علاقات الضوء المعتم فيه بما يمكن ان يتوصل اليه من (مضمون) . . ولسوف نعود لدراسته حين نتحدث عن (المضمون) الذي قدمه (لوي) في تجاربه الاخيرة .

وكذلك نرى العمل المعماري المتناسك ، الذي رسمه لموضوع (القاري) ، والذي تحول الشخص فيه الى بناء هرمي محكم وراسخ القوة ، يذكرنا بالنحت المصري القديم ، الذي جعل القاعدة عريضة راسخة ، والشكل مصمت بدون فراغات ، والصياغة توحى بالخلود والبقاء الدائم .

بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاته

لؤي كيالي...

بين

الذات... والواقع..

خليل صفية

لم تثر حياة ومشاعر وفن فنان في حركتنا الفنية ،
الوسط الثقافي كما أثارت تجربة « لؤي كيالي » ، فقد
دأب الشاعر والاحاسيس طويلا الى أن هزها بفاجعة
رحيله ... ولقد كان يخفي وراء صفاء عالمه الفني
بحرا من الاحزان غرق فيه ، واضعا نهاية مأساته .
أحبوه انسانا وفنانا ، وكتبوا الكثير عن حياته ،
ومأساته ، وذكرياتهم معه ، في حلب ودمشق وروما ،
ووجدوا في أعماقه صدى لأحزانهم ، رومانسياتهم ،
الا أن احدا لم يعمل على تحليل تجربته من جانبها
الفني ، والكشف عن صلتها بالواقع ، والسؤال الذي
نظره بمناسبة الذكرى الخامسة على رحيله هو :
الى أي مدى نستطيع أن نبحث في التجربة الفنية انطلاقا
من منهجنا النقدي ، جدلية العلاقة بين الفن والواقع ،
بكل ما يحمله مصطلح واقع من دلالات انسانية ؟

ذلك أن البدايات الواقعية في مطلع الستينات ، قد
أخذت أبعادها حين هجر (لؤي) تعبيريته ، الصارخة
ليعود الى ما بدا به ويتابع مسيرته ضمنه الى آخر
أعماله ، وهذه المسألة تنسحب على أشكاله وموضوعاته
ومضامينه على اختلاف المصدر الواقعي والمحرض
للتعبير [صور شخصية ، ومناظر خلوية وصيادون ،
وأطفال ، وشرائع اجتماعية تعيش في المدن خارج قوة
العمل كبائع البانة . وبائع الياصيب . وماسح
الاحذية .. الخ] . ففي البداية وكأي فنان ينشد
صقل أدواته التعبيرية وامتلاك لفته التشكيلية . مارس
أكثر من أسلوب . وعمل على نسخ لوحات كبار فني

لا شك أن الإجابة عن هذا السؤال لا تفترض
البحث - فقط - في القيمة الاجتماعية ، بل تشمل
مختلف الجوانب ، الجمالية والتعبيرية ، بما في ذلك
ما هو ذاتي ، فالتجربة كإنجاز مهما اقتربت أو ابتعدت
عن الواقع هي نتاج تعبير ذاتي ينوس بين (الانغلاق)
الى الداخل ، و « الانفتاح » على الآخرين كحياة لها
مشكلاتها . واحداثها وقضاياها ، ودرجة تطورها ،
فماذا عن تجربة « لؤي » من التجارب الفنية التي
اتخذت مساراً عقلائياً ، فقد تطورت باتجاه محدد ،
واضح المعالم والقيم . رغم المرحلة التعبيرية الحادة
التي شغلت جانباً محدوداً | معرض في سبيل القضية |



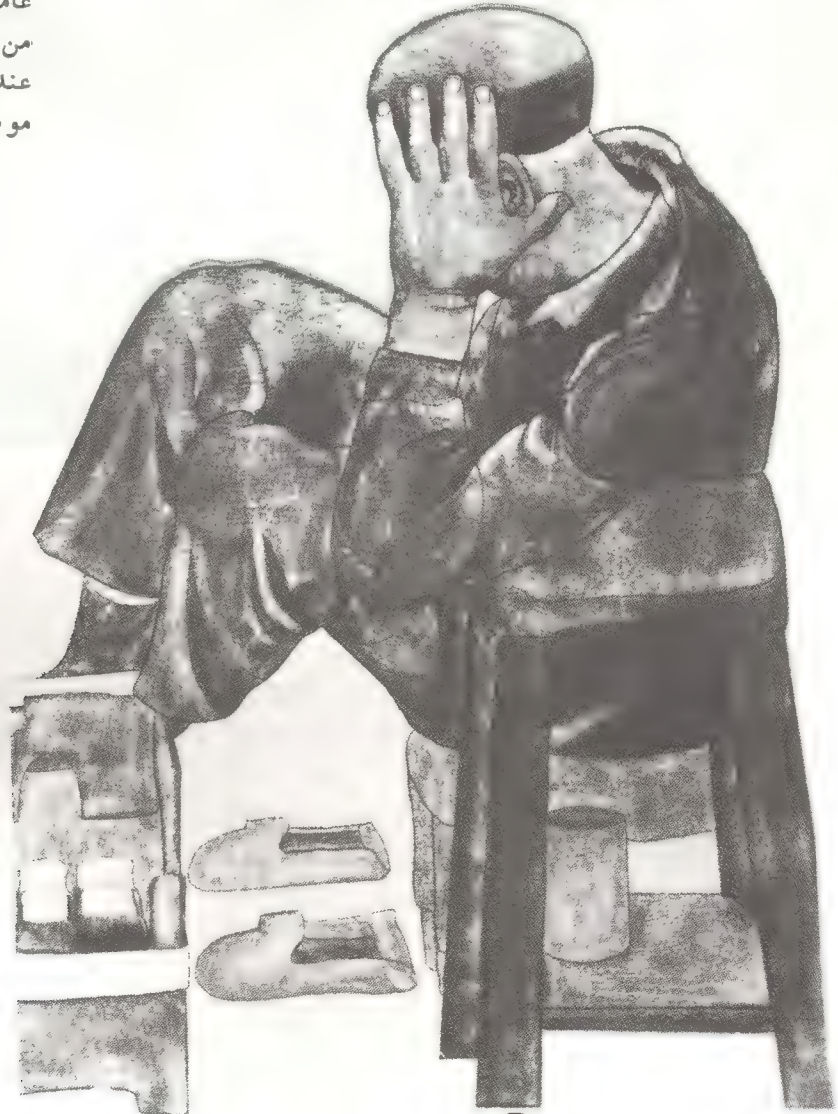
معلولا

بل تجميلها أيضا ، ووصل الى ذروة شهرته في معرض العام (١٩٦٢) ، فباع المعرض بكامله ، واتسعت دائرة اللوحات الشخصية لتشمل وجوه متباينة في مصدرها الاجتماعي [غنية] أو [فقيرة مسحوقة] ، كما اختلطت المضامين والمحرضات ودوافع التعبير ، فمسحة الحزن التي كان يضعها في وجه [ماسح الاحذية] اصبح يستخدمها في رسم الوجوه الخاصة ، والشيء المؤكد بالنسبة لنا منبوع هذا الحزن ليس وجوه الاثرياء ولا وجوه الفقراء ، بل ينضج من ذات الفنان الحزينة ، وهو الذي قال لنا حين سألناه : - لماذا الحزن ؟! « لانني في أعماقي حزين » ، وقد اكد

عصر النهضة ، كنوع من التدريب الخطي واللوني ، واستطاع خلال فترة قصيرة ان يمتلك ناصية الخط في صياغة اللوحات الشخصية ، التي بدا بها منذ كان ان طفلا ، وذلك حين رسم صورة جده وعمل على مطابقة الرسم بالواقع ، وحين عاد ليقوم بدمشق ، محطته الاولى بعد ان أنهى دراسته الفنية في روما « مطلع الستينات » . وقام بتوظيف مهارته الخطية الواقعية « الرسم » عبر موضوعات الوجوه الشخصية ، فصور سيدات اثرياء دمشق ، وفتياتهم ثم اتجه الى عائلات الاجانب محققا شهرة واسعة كرسام اللوحات شخصية . يملك قدرة ليس فقط على تصوير الوجوه ،

كتاب ونقاد تلك المرحلة ما وصلنا اليه فكتبوا ما يلي :
 - [حين عاد (لوي) من روما لينظم أول معرض من معارضه ويلاقي النجاح الذي كان مفاجئاً ، لكل من عرف (لوي كيالي) ، وكان هذا النجاح الذي حققه نتيجة مركبة لمواهبه الفنية من جهة ، ولقدراته على تنظيم صلات كثيرة مع فئات مختلفة من المجتمع ، « استطاع أن يوطد علاقاته مع كثيرين » أحاطته بهالة من التقدير الفني الذي جعله يبيع معرضه الثاني كاملاً قبل افتتاحه ، يرسم اللوحات الكثيرة والوجوه المختلفة التي قادته الى اكتشاف كثيرات من الراغبات رسم وجوههن بأسلوبه الخطي الحيوي على المساحة الدسمة التي تشبه ملمس الجداريات (الافريسك)

والتي تجعل امكانيات التعبير بالخط كبيرة ، لانه لم يكن يعتمد التعبير عن الحجم باللون ، بل بالخط نفسه ، ولم يرغب في تقديم الشبه بل كان يضيف الى الوجوه مسحة حزينة ، رومانتيكية أحياناً ، توحى للمشاهد بأن هؤلاء الناس يعانون مهما اختلفت طبقاتهم الاجتماعية ، ومهما تباينت منزلتهم ، سواء كانت تلك الفتاة من مترقي مدينة دمشق أو من صيادي أرواد ، ومن هذه الزاوية وجد الفنان سوقاً لانتاجه الفني مربحاً ، وأعطى لهذه السوق ما يريده هو من حزن عميق دفين في أعماقه ، يبرز في لحظات التعبير ، ويجسد رغباته الاليمة الطفولية ، وبعد معرضه (في سبيل القضية) لم يعد قادراً على العودة الى رسم لوحات الوجوه التي رسمها في البداية ، لانه اقتنع بأن تلك المرحلة كانت تمثل لعبة ادخل فيها كي يجر الى فن بعيد عن القضايا القومية التي أصبح مرتبطاً بالتعبير عنها ومؤمناً بضرورة معالجتها [. وهذا ما اكده ناقد آخر حول تلك المرحلة من فن (لوي) والتي تقع ما بين عامي ١٩٦٢ - ١٩٦٧ : - [في البداية ، عقب عودته من إيطاليا ، يوم لم تكن القضية الاجتماعية واضحة عنده ، رسم موضوعات فانتازية جميلة ، وقدم موضوعات انسانية عامة ، لكن النضج الفكري





معلولا



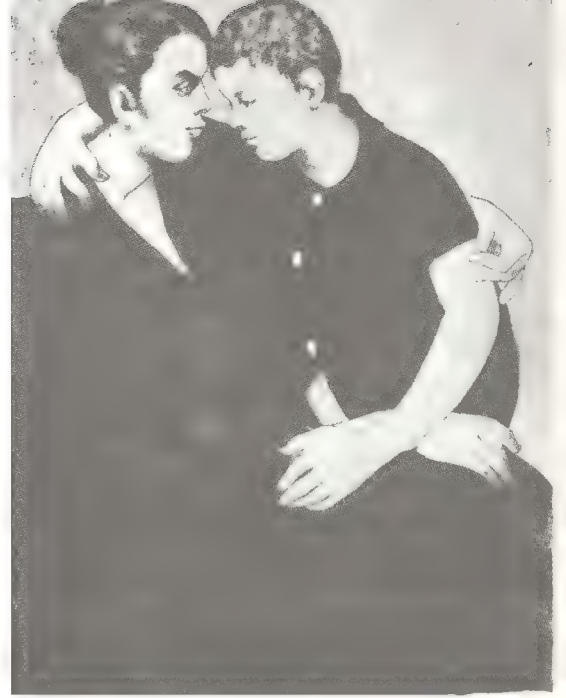
إمراة جالسة

الاجتماعي لم يضعه في صميم القضية الاجتماعية فحسب ، ولم يكن مجرد هم كبير جديد يضاف الى هموم الفنان ، بل كان كارثة بالنسبة اليه ، ربما فهم (لؤي) المسألة الاجتماعية مرة ، والمسألة الوطنية القومية مرة ثانية من زاوية غير دقيقة ، أو غير صحيحة ، لكنه في آخر تحليل استطاع أن يصل أخيرا الى النقطة التي تؤكد ارتباطه بأرضه وشعبه بأوثق ما يكون الارتباط وعقب معرضه الثاني في دمشق عام (١٩٦٢) اجتذبه الاضواء ، وانصرف يرسم «الوجوه» لرجال هذه الصالونات ونسائها ، سواء كانوا عربا أم أجانب ، حينذاك غضب منه أصدقاؤه الذين أحبوه وفتحوا صدورهم له ، ولكنه لم يأبه لذلك ، .. هو الشاب العائد حديثا من إيطاليا ، من لم يتجاوز السادسة والعشرين الا قليلا ، دون زاد من فكر صلب يقوى به على مواجهة هذه الدنيا اللئيمة باطنا ، البراقة ظاهرا ، ويمكنه من التمسك في وجه مغرياتها الجمّة ، ومنزلقاتها اللزجة ، ماخلا موهبة تتوقد باستمرار ، وتطلعات لا حدود لها ، ولم يكد عام (١٩٦٣) أن ينصرم حتى بدأت الاشياء تتغير في عيني (لؤي) وفكره ، وكان معرض عام (١٩٦٧) - في سبيل القضية - ، يمثل ذروة تحوله من موقف الى آخر ومن أسلوب واقعي الى أسلوب تعبيري [، لكن هل انحصر صراع « لؤي » مع رفاقه الفنانين في مسألة تصوير الوجوه الشخصية فقط ؟

لا شك ان هذه المسألة كانت تمثل جانبا من ذلك الصراع الخارجي والداخلي ، الذي عاشه (لؤي) بكل أحاسيسه وانفعالاته ، فماذا عن الجانب الآخر من الصراع الذي احتدم مع الفنانين الذين عاصروه ، لعل عودة الى تجارب معاصريه في تلك المرحلة (النصف الاول من الستينات) تكشف عن ندرة (التجارب الواقعية) التي يمكن أن تقف في مواجهة المد التجريدي الذي أخذ مداه بين مختلف الاتجاهات ، فقد كان التجريد الاسلوب الأكثر حضورا في تجارب الفنانين على اختلاف موضوعاتهم ومواقفهم واتجاهاتهم ، بما في ذلك أصحاب الاتجاه العربي ، وكانت تجربة (لؤي) من التجارب الواقعية النادرة في ذلك الوسط الفني التجريدي ، واذا أضفنا الى ذلك المهارة في الرسم التي كان يتمتع بها والتي افتقر اليها الكثير من رفاقه ، فهذا يكشف لنا مدى الصراع وتنوعه وتوزعه على أكثر من صعيد [الشهرة - الموضوع - أسلوب التعبير - الموقف] والصنعة أيضا ، فقد كان (لؤي) صانعا ماهرا متمكنا من أدواته التشكيلية ، وبشكل خاص (الخط) الرسم ، وعبر هذه التقنية (الرسم) و (دون اللون) تطورت تجربته في مختلف مراحلها ، لتصل الى نوع من الثراء والفنى الخطي - ان جازلنا



أمومة



أمومة

إذا كان العام (١٩٦٣) يمثل ذروة تألق (لؤي) في تصوير الوجوه ، فماذا بعد هذا العام والذي يعتبر نهاية مرحلة من مراحل الفنية ، ليس من حيث أسلوب التعبير أو التقنية ، لكن من حيث دوافع التعبير الواقعية والمحرضات الاجتماعية والسياسية ، ذلك أن (لؤي) بعد ذلك العام هجر ذلك الموضوع الذي شغله طويلا واتجه الى موضوعات أخرى أو لنقل الى واقع آخر هو (الواقع القومي) بمشكلاته ، وأحداثه وقضاياها ، وهذا التحول رغم مظهره الحاد ، ثم - أيضا - بتأثير الظروف المحيطة ، ووصل الى مداه كموضوع جديد بالنسبة للفنان وكصيغة تعبيرية انفعالية في معرض (في سبيل القضية) عام (١٩٦٧) ، ولأن التحول في هذا المعرض كان كبيرا جاءت الصدمة موازية لحجم التحول ، لذلك وجدنا في هذه التجربة حالة غريبة ضمن مسار التطور عامة ، فهي لم تشغل في نتاج « لؤي » الذي بلغ عدة آلاف من اللوحات ، المساحة التي شغلها تجاربه الأخرى ، ومن المؤكد أن معرض (في سبيل القضية) كان يمثل تحولا جذريا في فن (لؤي) سواء من حيث الموضوع .. [التحول

التعبير - ، الخط في قدرته على صياغة الكتلة ، كما تكشف لنا في تجربة (لؤي) الفنية عبر (الوجوه والأجسام) ، ثم الخط في إمكانياته التعبيرية الهادئة (معرض في سبيل القضية) ، وأخيرا الخط في رفته وشاعريته ورومانسيته (موضوعات مختلفة) ، وهنا لا بد من الإشارة الى مسألة نراها هامة ، وهي [أن إمكانات (لؤي) الخطية لا تعني فقط المهارة في رسم العناصر الواقعية ، فتلك مسألة صناعية ، لكن تعني بالتحديد المهارة في رسم الخط بذاته ، الخط بكل ما يملكه من إمكانيات جمالية وتعبيرية ، (لين - قاس - دقيق - متحرك - انسيابي - حيوي) .. الخ] ، لذلك كله أصبح (لؤي) في تجاربه الأخيرة يؤكد على ما نطلق عليه بلفة النقد (الخط المحيط - الخارجي) الذي يحدد العناصر والأشكال ، ويكونها عبر قوانينه الداخلية وجمالياته الأنفة الذكر ، وتلك سمة من سمات فنون الشرق - عامة - والفن في تراثنا العربي خاصة - ، وسنعود الى الحديث عن هذه المسألة (الخطية) عبر متابعتنا تطور التجربة ضمن أطارها الاجتماعي ..



وجبة طعام

اجتماعية واقتصادية وسياسية يتجسد فهم أبعاد القضية الحقيقية ، وليست القضية الاتجسيدا لقضايا الجماهير الكادحة من شعبنا العربي ، وفي اللحظة التي يدرك فيها فناننا هذه الأبعاد الحقيقية للقضية يدرك بأن الفن يجب أن يأخذ دورا طليعا في خدمة القضية ، ومن خلال هذا الإدراك يكون قد عرف جوهر الفن ومعناه الحقيقي [٠ والسؤال الذي يطرح على هامش ذلك التقديم للمعرض هو : كيف ترجم « لؤي » تلك الأبعاد التي تحدث عنها وحددها بوضوح ووعي ؟ هنا تكمن المشكلة ، ذلك ان الترجمة الانفعالية التي اعتمدها في صياغة « القضية » لم تحمل في عوالمها محتوى الكشف والتحريض ، ولأنه على درجة كبيرة من الحساسية ترك العنان لانفعالاته التي قادت الى صياغة صورة في منتهى الأساوية وبمعزل عن مساحة من أمل ، لذلك كانت الصدمة كبيرة حين حدثت النكسة (٥ حزيران ١٩٦٧) فقد كان المعرض قائما ، وهكذا

من تصوير الوجه الشخصية الى الموضوع القومي [، او من حيث الجمالية | الانتقال من الرقة والصفاء الى اقصى حالات التوتر والانفعال | وكذلك الامر بالنسبة لاسلوب التعبير ... | من واقعية شاعرية حالة الى تعبيرية صارخة تكشف عن حدة في العاطفة وشدة في الانفعال | ٠ وقد قدم (لؤي) معرضه (في سبيل القضية) بكلمة جاء فيها : - [أسئلة تطرح ولا بد لها أن تطرح دوما ما دام هناك استعمار ، وما دامت فلسطين العربية بيد الفاصين الصهاينة ، وما دامت الاسكندرون العربية تناديننا في الشمال ، وما دامت لنا حقوق مفتصبة من أرضنا العربية ، وما دام هناك مستعمر ومستعمر ، وما دام هناك انسان مستغل وانسان مستغل ، من هنا منطلق الأبعاد الحقيقية للقضية ، وفي اللحظة التي يتجسد فيها الوعي والإدراك العميق لحقيقة المعركة المصيرية التي نخوضها مع الاستعمار أولا ، وبكل أشكاله وصوره من ثقافية

أضافت النكسة الى مأساته مأساة جديدة دفعته الى العزلة اجتماعيا وفنيا ، واستطاع بعد فترة من العزلة ان ينتصر على مأساته ويعود الى الانتاج عبر الاتجاه العقلاني الذي ساد تجربته قبل مرحلة [معرض في سبيل القضية] ، وعبر الموضوعات الاجتماعية والانسانية ، ولان لبعض هذه الموضوعات [امومة - طفولة مشردة - باعة صفار] تأثيرا عميقا في داخله فقد قام بمعالجتها اكثر من مرة ، فقدم على سبيل المثال موضوع (الامومة) في سلسلة من اللوحات التي يعود انتاجها الى فترات زمنية متباعدة ، مؤكدا على مزيج من الجمالية والمأساة ، شاعرية في صياغة الاحزان ، رقة في تناول الانسان ، وضمن عالم مسكون بصفاء لا مثيل له ، فماذا عن هذه المرحلة التي تمثل التجربة خير تمثيل ، وما هو الهاجس المشترك كقيمة اجتماعية ومحتوى انساني ، ما هي السمات المشتركة التي تطبع مختلف موضوعاته بطابع متميز ؟



القارئة

لقد لخص احد النقاد هذه السمات في جملة واحدة : [لؤي كيالي : الجمال الحزين الذي يريح النفوس المتعبة] وحين سألوه في آخر أيامه عن اجمل ما قيل في تجربته الفنية ، قال : - [الجمال الحزين ... الخ] وفي احدى المناسبات سألته عن دوافع الحزن فاجاب : [لانني في أعماقي حزين] ؟.

- ترى هل وجد (لؤي) في أحزان شخوصه - :
[الام - الصياد - الطفل المشرد - ماسح الاحذية -
بائع اليانصيب الخ ...] صدى لاحزانه ، لاعماقه ؟

تلك مسألة مؤكدة ، الا ان الشيء الهام من وجهة نظرنا النقدية يكمن في الاطار الاجتماعي لهذا الصدى ، فهو لم يعد يرسم السيدة الثرية ، ويوشحها بمسحة حزن كما في بداية تجربته ، بل أصبح يقدم لنا نماذج انسانية معينة تمثل في النتيجة شريحة اجتماعية مسحوقة ، وهنا تكمن أهمية ما قدمه في هذا المجال ،

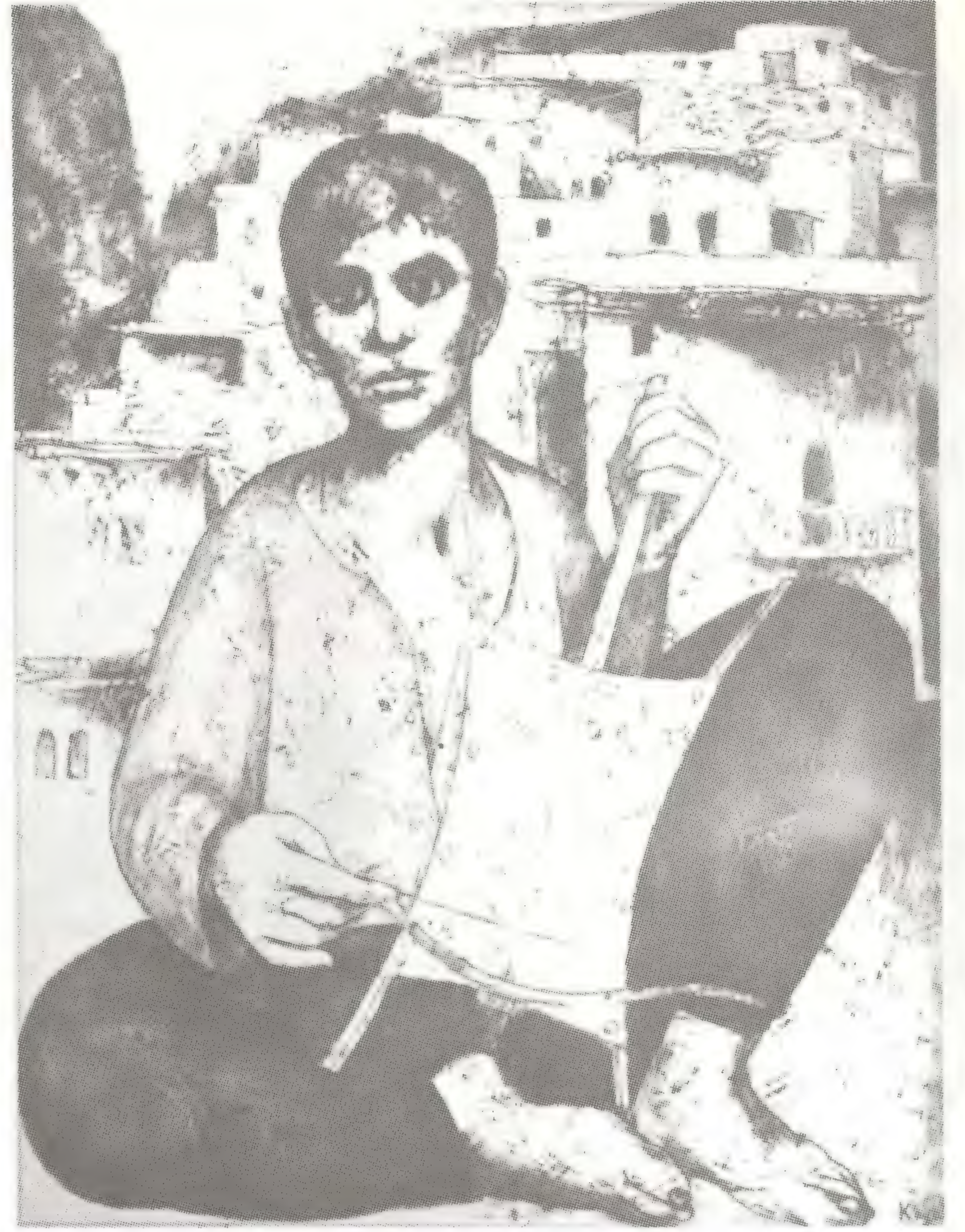
لانه ارتبط بتحليل اجتماعي للواقع ، وبرؤية جديدة للمسألة الاجتماعية ، وهكذا التحم بالآخرين عبر توحيد احزانه بأحزانهم ، آلامه بالآلامهم ، وبذلك قام بتصعيد ما هو ذاتي وربطه بالناس برباط محكم ليصبح صوتهم ، احتجاجهم الهاديء ، حزنهم العميق ، آلامهم الدفينة ، وهنا يكمن التطور في التجربة من جانبه الاجتماعي ،



امومة

انه الاحتجاج الصامت . . ان تقول (لا) بقلبك ولا تقولها بيدك أو بلسانك ، ولعله أراد ان يدفع المتلقي الى الاحتجاج الآخر ، الى الثورة على الواقع المأساوي وهي مسألة لا نستطيع أن نؤكددها أو ننفينا ، لكن تبدو هذه الرؤية مبررة في معالجة موضوع الطفل المشرود [بائع اليانصيب - ماسح الاحذية - بائع المسكة . . الخ] فالبطل هنا (الطفل المشرود) لا يملك من الوعي ما يجعله قادرا على الرفض ، وكثيرا ما يكون احتجاجه نحو الداخل ، وهكذا يكون التحريض على التغيير ليس داخل عالم اللوحة بل خارجها ، تحريض وتثوير المتلقي على رفض ذلك الواقع ، والعمل على تغييره ، وتابع (لؤي) رحلة الآلام واتسعت الاحزان الجميلة والعميقة ، لتشمل معظم موضوعاته (أمومة - طفولة - عائلة صياد - وجه - عامل - قرية - طبيعة صامتة - زهور) الخ . . .

نعم ، حتى الزهور الجميلة صاغها عبر آلامه وأحزانه ، حتى طين المنازل جبله بمكان ينضج من ذاته ، حسا بالآلم والحزن والجمال ، أقانيمه التي عمل على تخليدها عبر أبطاله الصفار والكبار ، رومانسيته الحاملة التي عاشها في فنه ، وعزفها بقيثاره الخطوط السابحة على سطوح لوحاته الفقيرة بألوانها ، الفنية برعش خطوطها ، وبما تحمله العناصر الانسانية والاشياء من تعبير انفعالي اتسم في بعض المراحل بالعموية وبدفق العاطفة الحزينة ، الا أنه تطور ، وتبدل ، وتحول ، باتجاه عقلاني رغم الاستمرارية في معالجة الموضوع الواحد وفي مختلف مراحل التجربة ، ورغم التنوع في البناء التشكيلي والتعبيري ، فحين رسم (طفلان من أروداد - صياد من أروداد - ماسح الاحذية - وجه - أمومة . . وغيرها) في النصف الاول من الستينات أكد على عفوية الانجاز بحيث وجد فيه البعض ذلك الفنان التعبيري المتميز بحسه الانفعالي بالناس والاشياء من حوله ، الا أنه حين عاد في السبعينات ليتناول نفس الموضوعات [أروداد والصيدون والباعة الصفار والأمومة] خرج عن عفويته ليقدم أعماله ضمن رؤية أخرى مختلفة فيها الكثير من عقلانية البحث التشكيلي ، وقد خشي رفاقه أن تقوده هذه العقلانية الى شيء من الآلية في التعبير ، الا أننا وجدنا في هذا التحول العقلاني البعيد عن حدة العواطف والانفعالات قضية أخرى تتمثل في رغبة (لؤي) تحقيق التوازن النفسي على سطح اللوحة ، وهو الذي عاش في أيامه الاخيرة ذروة الانفعال ، والاحساس الذاتي بالآلم والعذاب والحزن ، وهكذا أثر في نهاية حياته أن يفجر انفعاله في داخله لا في لوحاته ، خاتما بذلك مأساته .



صباح الخير أيها الحزين

وقد استطاع أن يشد الناس على اختلاف مواقعهم الاجتماعية وثقافتهم ومواقفهم الى أعماله وما تحمله من مضامين ، وذلك بفعل الجمالية التي تكون العالم الشعاري الرقيق الذي تعيش فيه تلك الاحزان والآلام ، وهنا يقترب (لؤي) مما هو قدسي في صياغة عالمه الفني ، وهذا يعني أنه بحث أخيرا عن نوع من الخلاص (مسيح جديد) يحمل صلبانه وآلامه وأحزانه ويدعو الى الجمال والمحبة والخير والسلام .

وقد تكشف أحزان أبطاله بشكل خاص عبر الوجوه وما أعطاه من تعابير انسانية ، وبكثير من الوداعة ، بمعنى أن آلام شخوصه على اختلاف مشكلاتها الاجتماعية والانسانية ، ما زالت دفينه في أعماقها ، وفي بعض الحالات تبدو هذه العناصر الانسانية مستغرقة في أحزانها وآلامها ، تعيش الآلم بمتعة وتخزنه في الداخل ، تكبته ، ولا تفجره ، وكأنهما مستسلمة لمصيرها .

بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاة الفنان الراحل

لؤي كيالي

ناديا نصار

ويعتبر الفنان (لؤي كيالي) من أوائل الفنانين التشكيليين العرب... ساهم في معالم النهضة الفنية الحديثة عبر معارض شخصية في الغرب والعالم العربي ونال عدة جوائز عالمية كانت انعكاساً لشهرته العالمية قبل شهرته العربية... وبعد أن نال مجده الفني رجع إلى وطنه والتزم بواقع شعبه وأمته... وعمل على إزالة الانفصال بين المجتمع والفن، إذ أن الفن عنده طريق المجتمع... مأخوذاً من اللب التاريخي للإنسان في بلدنا... أنه فن اجتماعي توجيهي.

(لؤي كيالي) فنان واضح وصريح استوعب ظواهر مجتمعه والتزم بالإنسان عبر مناخ مأساوي ظاهري... وفهم مدى ارتباط الفن بالشعب لأنه من الشعب... والرؤيا عنده رؤيا إنسانية صافية متبلورة تحتضن وجود الإنسان كشكل وجوهر.

تلخص مسيرة لؤي الفنية عبر ثلاث مراحل:

المرحلة الزرقاء: أو الوردية وكان يرسم خلالها شخصاً واقعية بجو شاعري متناغم... والإنسان عنده هرمي الطلعة أقرب إلى الكتلة النحتية أو النصب، على الرغم من لولبية الحركة وهارموني الإيقاع الجمالي وتتجلى قدرته الفنية في الخط... إذ الخط عنده يتخذ مظهرًا إنسانياً واعياً... وقد شبه بعض النقاد خطه هذا بخط الفنان العالمي (بيكاسو)، إذ أن الخط عنده هو الرسم، والتشابه

لقد حقق الفن التشكيلي عبر مسيرته طريقاً طويلاً في علاقته بالأشياء واحتكاكه بأحداث العالم وانعكاسات العالم الإنساني... وخاصة في مدى تقاربه مع العالم ومرتكزاته ونوعية المعطيات الفنية وقيمها العلمية... ولكن لم يحقق خطأً متوازيًا في مسيرته وعلاقته الصميمية بجوهر الإنسان نفسه، وطرح الإنسان مباشرة ككتلة حيوية عبر مناخ من التوق والحس الجماليين وعبر ديمومة الإنسان الساكنة والمتحركة. العمل الفني كالكائن الحي... له ديمومته الخاصة وطابعه الذاتي... والابتاع مرهون بديمومة الإنسان وزمانه على الرغم من الجهد الذي يبذله الفنان في انتزاع العمل الفني من تيار الديمومة للتعبير عن الحقيقة الجوهرية.



معلولا

الاعمال الفنية ذات طابع ملحمي خاص بالتاريخ لقد سجل من خلال رؤياه الخاصة ، ما يختلج بالنفس العربية عامة وما تفجر عنها خلال حرب حزيران لقد لخص تمزق الشعب العربي وصراعه الداخلي أكثر من صراعه الخارجي وخاصة في لوحة (لماذا ؟) التي أحدثت ضجة ، وردة فعل كبيرة ، وكانت مجال حوار مستمر ، وكأنها سمفونية ايقاعية ، حزينة ، متوحدة ، عبر الوجوه التي تختلج بالمشاعر ، وتعبر عن نداء مأساوي بالرجاء والخلاص لم يكتف بوصف مأساة اللاجئين بل وقدم الابعاد المأساوية التي تشمل النازحين عن أرضهم .

بينهما في معالجة المآسي الانسانية ، ولكن على اختلاف الرؤيا او اللقطة الفجائية ... يريد النفاذ بنا من خلال العيون الى أسرار النفس الانسانية ومكوناتها الحزينة ... ان من مقومات الشخصية عنده امكانية التعبير عنها بواسطة الخط .

والجمالية عنده لون من المعرفة ... فالفن عنده تعبير عن واقع انساني معين بواسطة ادراك حسي للواقع ويتميز ادراك لؤي بالنقاء والبساطة والتغفل حتى لكأنك تحس بان الواقع الانساني احيانا يتصف بالعبقرية في أبسط مظاهره .

المرحلة الحزيرانية : قدم عبرها مجموعة من



الازهار الصفراء

ومزق كل لوحاته ، ورفض معالم بيته الفنية ، وعلى اثرها أصيب بازمة نفسية حادة فتوقف عن العمل الفني والوظيفي ولجأ على أثرها الى الوحدة النفسية فترة سنتين ، وعاش حواراً الداخلي مع نفسه ، ومع تاريخ بلده وشعبه ان استراحة الفنان الحقيقي تشبه استراحة المحارب والمناضل والالم يطهر النفس الانسانية مثل الفن ، حين تترسخ المشاعر في اعماقه حزناً ساكناً .

المرحلة الانسانية : بعد فترة سنتين تقريبا ، نهض من جديد حاملاً جراحه معانقا وجه انسانيته يرسمها بالوان جراحه ويخط شخصوه من القاع الانساني بكل تواضع النفس البشرية مما يؤكد التزام الفنان الاصيل بانسان بلده وتعاطفه ، عبر نضاله وتاريخه ، في سبيل تبيان حالته الراهنة ، المعذبة ،

هذه المجموعة الفنية (معرصة في سبيل القضية) قبل حرب حزيران بعدة ايام كانت بمثابة ملحمة قومية تنبه الضمير الانساني في العالم ، وتعكس شعورا انسانيا شاملا بالقضايا العالمية الشبيهة ، مثل ماساة فيتنام وفلسطين والجزائر هذه الملحمة كانت اكثر عنفا حيث طرح شخصوه في جو ملحني درامي مشدود بشكل عصبي متوتر الى اقصى درجات العنف والتمزق وخاصة حركات الوجوه والايدي أما الاجساد في حالة صراع سبغ على معالمها كل معاني الصراع الازلي عند الانسان .

بعد معرصه هذا حدثت النكسة العربية ومن شدة حساسية الفنان ومعاناته اذ ان العمل الفني عنده امتداد لحياته كانسان عربي استحال الحد الفني عنده ، الى حدث تاريخي تمرد على وا



مراكب

ان ما اعطاه (لؤي) فن اصيل يعتبر دلالة تاريخية
وبشارة لخلاص الانسان من عذابه وشفائه الابدي . .
وتعتبر مسيرته الفنية تعبيراً اكيدا عن التزام الفنان
ومعاناته الكبيرة تجاه مجتمعه لكي يرقى به نحو الاعلى
والافضل .

الابداع الفني مرهون بفنى التجربة الانسانية
ويقاس في مدى كشف اعماق الانسان الخفية ورصد
الوجه المنسي في اعماقه وابرار كينونة الداخل عن
طريق كينونة الخارج .

فن (لؤي) لم يكن وليد الفطرة وحدها او وليد
ادراك فطري بل هو وليد ادراك معنوي يرفض مظاهر
الانسان المكتسبة او الشخصية المكتسبة
لنا الانسان الخام البسيط ويطرحه او ينقله لنا من
صفة انسان عادي الى درجة اعلى من الادراك المعنوي
خلاصة الراي عن الفنان (لؤي كيالي) ان الفن
عنده في جوهره معرفة والمعرفة خط يمضي
باتجاه علم الانسان .

في هذه المرحلة الاخيرة المتميزة ، بشخص ونماذج
انسانية معذبة ، من خلال رؤيا موضوعية للمساكين ،
وابناء الشوارع المهملين

لقد اعطى فنه الصبغة الموضوعية ، المرتبطة بحالة
انسان ذي بعد رابع ورجع ليؤكد بواسطة الخط ،
والذي هو قوام الوجود الفني ، عبر مساحات لونية ،
اشبه بالرسوم الجدارية او الايقونات الجدارية
يحاكيها بلغة نسيجية تشبه لفة (غوته) الادبية ،
وغناء السياب الشعرى الحزين ان لؤي يحينا
بانسان الفقر والماساة لشدة تعاطفنا معه ، من خلال
اظهار شاعري غنائي اشخاصه هادئين ، ومتزنون على
اختلاف اوضاعهم وكيفياتهم الجمال عنده جمال
تعبيري (مازوكي) نرى عبر العيون العذاب والمحرمان
والتحدى والقلق عنده قلق باطني ومصيري واحيانا
يصل (الحزن) عنده الى حالة سادية فيها لذة
التحدى والرفض للواقع الذي يعيشه ، هذا الانسان
توتر بصمت صارخ توتره النفسي وحساسيته تعادل
توتر (فان غوغ) وعذابه .

النحات السوقياتي

كوموف

إعداد: عاطف أبو جمرة



تمائيل (سلتيكوف شيدرين) في مدينة كالينين .
(اندريه روبلوف) في موسكو و (بوشكين) في ملدا فيا ،
وفي مدينة (كالينين) قرية (بولدينه) ، كلها من
صنع (أوليغ كونستا نيتنوفيتش كوموف) وهي
تمائيل ممتعة بتكوينها وبنيتها ، وتمتاز بانسانية
خاصة ، وشاعرية وعمق في المضمون ، (كوموف)
احد الفنانين القلائل الذين خلقوا سلسلة متميزة حول
موضوع (بوشكين) .

النحات (أوليغ كونستا نيتنوفيتش) يحمل
لقب فنان الشعب في جمهورية روسيا الاتحادية
الاشتراكية ، وهو حائز على جائزة الدولة في الاتحاد
السوفيتي ، وجمهورية روسيا الاتحادية الاشتراكية
السوفيتية ، وعضو مراسل في أكاديمية الفنون
السوفيتية وامين سر اتحاد الرسامين في جمهورية
روسيا الاتحادية الاشتراكية السوفيتية .

ولد (أوليغ كوموف) في موسكو عام (١٩٣٢)
وفيها امضى طفولته ، وهو ينتمي الى ذلك الجيل
الذي عانى بشدة من قساوة ويلات الحرب في سنوات
طفولته ، ومما لاشك فيه ان الحرب قد تركت
بصماتها على ابداعه .

النحات كوموف



عامل الزجاج

في سنوات ما بعد الحرب القاسية أنهى كوموف المدرسة الفنية ، وفي عام ١٩٥٩ انتسب الى المعهد الفني في موسكو (معهد سوريكوف) ، وكانت حياته كطالب ، ومن ثم كفنان مبتدىء حياة صعبة ، لم يكن لديه مشغل ، ولم تكن أعماله تلقى دائما استحسان النقاد ، لكن الصعوبات لم تنته ، بل كان كل هذا مدرسة حياتية ممتازة .

بداية الطريق

سار (كوموف) ويسير ، كأي فنان حقيقي ، على طريق التقصى والاكتشاف ، نقول يسير ، ونعني هذه الكلمة بالذات،لانه لا يخلق مع زوايا الرغبات البراقة، واللقطات المثيرة والانجازات المبهرة ، انه يعيد الفهم والصياغة ويكتشف ابعادا جديدة ، ويعرض ما يبدو لنا اننا نعرفه منذ طفولتنا ، يعرضه من زوايا ومواقع

لا نتوقعها ، فلا يجد المشاهد نفسه ، الا والدهشة

تفترية ، ليكتشف أن الموقف الذي عبر عنه (كوموف)

هو فعلا هكذا ، بل لا يمكن أن يكون الا هكذا .

ولايجوز لنا أن نقول أن برنامج (اوليغ كوموف)

ومجالات اهتماماته المتناقة خلال فترة زمنية طويلة،

وأن اتجاه ابداعه الفني ، كلها كانت واضحة عنده

منذ سنوات الدراسة في المدرسة الفنية ومن ثم في

المعهد .

أي انسان ، مهما كان ، يعيش في بيئة معينة ،

وفي وسط مادي معين والى جانب العديد من الاشياء،

وكثيرا ماتأثر وضعيته ، ومرونة جسمه ، وحركته

بكيفية تعامله مع هذه الاشياء ، فيشكل معها وحدة

مكانية (فراغية) محددة ، قد تكون هي نفسها ممتعة

بتكوينها احيانا ، وقد تحتاج احيانا اخرى الى تدخل

الفنان والى اخفاء فهم جمالي عليها .

ما بين (١٩٥٨ - ١٩٦٠) بدأت تظهر عند (كوموف)



الفتاة والكرسي



بوشكين وبوشكين

صور عامة لذلك تبدو أكثر قربا منا ، لقد انتقى النحات فعلا ما هو نموذجي وفي الوقت نفسه وجد انسجاما تشكليا جديدا كليا ، المادة الاعتيادية تنفذ دورها الطبيعي وتكتسب قيمة حيوية ، ان الشعور بالحدأة والنقاوة هو الذي يميز أعمال كوموف الصغيرة ، ففيها انعكاس للفهم الذي كان سائدا في تلك الفترة حول أهمية اليومي والحياتي والشاعري . الى جانب هذا كان يوجد في أعمال (كوموف) شيء ما خاص ، ابتسامة ظاهرة بعض الشيء ، ليست كاريكاتورا ، ولا فكاهة ، بل ضحكة بسيطة تبدو من خلال المبالغة في بعض الاشكال ، من خلال الانحاء المتعمد في الجذع والحوض وكأنهما تكرر شكلي للبيانو او لنزوة الانحاء في ذراع العربة . هذا الاحساس بالمزاج الخفيف وصدره ان الفنان اختار لنفسه في هذه الاعمال موقع المشاهد من بعيد ، وكأنه ينظر عن بعد ويتسم .

عوضا عن تماثيل الرؤوس التي كانت تشغله سابقا، بدأت تظهر واحدة تلو الاخرى تكويناته البرونزية الصغيرة مثل (البيانو) و (العربة) و (الزجاج) و (الهاتف) و (ماسحة الارض) و (المرأة) و (الفتاة والكرسي) وغيرها .

أبسط ما يمكن أن نطلقه على هذه الاعمال هو الدراسة الشكلية ، فكل واحد منها يعالج احدى المسائل الشكلية : الفراغية أو المرونة أو الإيقاع، وإضافة الى ذلك ، نرى خلف هذه التكوينات المعممة، وخلف هذه الوجوه البيضوية ، غائبة الملامح ، والتي لا تعود لاحد، نرى الحياة الحقيقية ، نرى الناس الذين يحيطون بنا نرى حياتنا العادية التي تبدو لنا أحيانا غير شاعرية ، أم شابة تدفع أمامها عربة طفلها في الشارع ، فتاة عاملة تمسح لوحا كبيرا من الزجاج، احدها تنكلم بالهاتف ، واخرى تسرع الى موعد فتقف امام المرأة لتسرح شعرها ، كل هذه الصور



بوشكين

العام ، ومدى اصالة هذا الموقف الشخصي .
لقد لجأ (كوموف) الى محاولة معالجة القضايا التاريخية التي تهتم الفنان في يومنا هذا ، عن طريق اعادة تصوير الوجه التاريخي ضمن موقف ما محدد ، لجأ (كوموف) الى هذه المحاولة في بعض اعماله البوشكينية ، وفي عدد آخر من الاعمال ، وهذا امر مميز لطريقة (كوموف) في التعامل مع التاريخ ، منحتة ليس نحنا تصويريا ابدا ، ولا يعالج في تشكيلاته القضايا التاريخية ، بقدر معالجته للقضايا المعاصرة ، وهذه القضايا (الازلية) التي تقلق الفنان المعاصر ، وهذه التشكيلات تحدد محور الموقف الصدامي الداخلي وايقاع العمل ومادته .

اندرية روبلوف

واحد الامثلة على هذه المعالجة ، هو تمثال (اندرية روبلوف) ، ففي هذا العمل استخدم الفنان كل وسائل النحت ، البنية الواضحة ، الى جانب عمومية الشكل ، وكمايلته والايقاع المعقد ، وتباينات الحركة ، وبشكل خاص ميلان الاكتاف الذي يحبه النحات ، واستقلالية الجسم البارزة من خلال البنية الفراغية المكانية ، لقد

من المهم ان نشير هنا الى ان التنميط والتعميم والابتعاد عن التفاصيل ، عند (كوموف) وهو الجديد الذي ظهر في معارض الشباب في نهاية الخمسينات ، وبداية الستينات قد نتج عن التوسع الكبير في مضمون الفن ، ولقد كان اهتمام الرسام والنحات بالناس العاديين ، تعبيرا عن الرغبة في ادراك الواقع المعاصر من كل جوانبه ، وعن الرغبة في رؤية الكادحين العاديين ، الذين تتولد عن اعمالهم اليومية ، التي تبدو عادية وغير ملحوظة ، ابداعات عظيمة ، وانجازات ابدية تدخل التاريخ ، وذلك الى جانب رؤية النماذج المثالية التي يجب الاقتداء بها .

وهكذا دخل (كوموف) الفن كبطل جديد يحمل معه الى جانب بعض القسوة الخارجية غنى في (المضمون الداخلي) و (شاعرية) و (حرارة) و (تنوعا) في المشاعر .

كوموف والتاريخ

لقد كان (كوموف) من اول الفنانين الشباب الذين تطرقوا للتاريخ ، ولم يعالج هذا الموضوع بناء على توصية او طلب لصنع تمثال او تشكيل تاريخي ، بل تطرق للتاريخ بدافع من قلبه وروحه ، فبعد زيارته لالطاي وجولاته في روسية ، واوروبية نما في داخله شيء ما : الرغبة في وفهم وتفسير منابع الثقافة ، وعندما أصبح (كوموف) نحاتا معتبرا احس بمسؤولية كبيرة تجاه الثقافة ، فالفنان الذي يتابع تقاليد الفن الذي وضعتها اجيال متعددة من الفنانين ، يجسد روح الامة التاريخية ، وملامح ثقافة شعبه العريقة ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، يشعر بنقص في معلوماته عن بلده وشعبه وخاصة بعد ان تفتتح امامه آفاقها وتقاليدها الثقافية المتميزة ، ... وبدا توغل (كوموف) في اعماق ثقافة وطنه انطلاقا من (بوشكين) .

كل انسان يكتشف (بوشكين) في سنة من سني حياته ، ويدرك عبقريته ، اذ يتعرف - واحيانا بطريق الصدفة - على رسائل هذا الشاعر وعلى بعض اعماله النثرية ، ومن حسن الحظ ان اكتشاف (بوشكين) لم يكن عند (كوموف) متأخرا ، ومن الطبيعي ان كوموف كفنان وشخصية ثقافية معاصرة كان داخليا مهينا لهذا ، وقد جر موضوع بوشكين ، [البوشكينيات] ، وراءه في اعوام (١٩٦٤) و (١٩٦٥) سلسلة من الاعمال التاريخية .

ماهو المميز لهذه الاعمال ؟... طبعا المميز ليس مجرد الموقف الشخصي ، ومحاولة نقل الافكار ، والاحاسيس الخاصة ، فهذا موجود عند كل فنان ، المهم هنا مدى التوافق بين الموقف الشخصي والموقف

وفق (كوموف) في اختيار (مادة التمثال) وهي
الالنيوم، ذو السطح الفضي اللون الذي يوحى بترسبات
العصور الغابرة ، ولقد قدم (كوموف) المضمون
الرئيسي للعمل وفكرته الرئيسية التي يمكن تسميتها ،
بشكل عام ، (الرسام والموديل) بشكل خطي ومباشر .
وهذا ما اضعف العمل .

الكسندر نيفسكي

العمل الاخر الذي نفذه كوموف بالالومينيوم هو
تمثال (الكسندر نيفسكي) ، هذا العمل يبدو
اكثر بساطة وكمالا ، وهو يعبر عن فكرة الحاجز والجدار
الذي لا يمكن اختراقه ، وليس عبثا ان يذكرنا القسم
الاعلى منه بسياج من الرماح ، من الطبيعي ان يثير هذا
العمل شعورا محددًا : السيف يشغل مكانا متوسطا
وسيدا ، وهذا ما يذكر بالعبرة القائلة (من كان يحمل
سيفه فليات الينا ...) .

سوفوروف

وبعد (الكسندر نيفسكي) وربما سوية معه
ظهر تمثال (سوفوروف) ، وهو العمل الذي يعد
الاكثر كمالا ، وتعبيرا من بين اعمال (كوموف)
التاريخية ، فاختيار المادة هنا موفق جدا ، البرونز
الذي يعطي الخفة الضرورية والدقة ، البرونز الذي
يظهر بوضوح الانحناء الانيق في قوائم المنضدة، والتفاف
صحيفة الخارطة وثنايا الالبسة ، واذا كان الفنان قد
اراد ان يجعل من (سوفوروف) نموذجا متميزا لفولتير
العلوم الحربية فانه قد وفق بذلك حتما ، في هذا
العمل يقف امامنا ... انسان مفكر بالدرجة الاولى ،
ليس فكره عاديا ولا تقليديا ، حاد وبسيط ، غني
ومفاجيء ، ها هو ينظر الى الخارطة وتلمع في ذهنه
الفكرة وترسم على وجهه ابتسامة بسيطة فتبدو
التجاعيد على جبينه .. هاهي النقطة الضعيفة ، ومن
هنا يمكن توجيه ضربة غير متوقعة، اذن هنا يجب
ان نضرب ، ربما يتخذ (سوفوروف) هذا القرار
صباحا ، فهو ما يزال بلباسه العادي ، بلا معطفه
العسكري وبلا سلاحه ، ودون أي تكليف ينحني على
الخارطة معتمدا باحدى يديه على المنضدة ، في كل
جسم (سوفوروف) لا يوجد خط مستقيم واحد ،
كل الخطوط منحنية وتدخل ضمن توازن لحظي عفوي،
وهذا ما يؤكد الحفة وتركيز الفكر وفجائية التماح
الفكرة وسرعة التقدير والتفكير .

في هذا العمل استطاع (كوموف) ان يجسد
بنجاح فكرته الاساسية حول بساطة (العبقرية) وحول

(العظمة الحقيقية) التي لا تحتاج الى صقل وتلميع
وبهرج ، والفكرة هنا ليست جديدة ، لكن تجسيدها
في (سوفوروف) كان موفقا بحق .

في بداية السبعينات دخل (كوموف) مرحلة
البحث عن وسائل تكوينية وتعبيرية جديدة ، فخلق
انطباعا ، وكأنه يظن ان لفة النحت العادية ، قد
استنفذت بالنسبة له ككل امكانياتها ، كانت تقصيات
(كوموف) متعددة الجوانب واحد اتجاهاتها هو
التحول في الموقف المتخذ تجاه مواد العالم الواقعي التي
ظل النحات يدخلها في الصيغة الاحمالية لاعماله ،
واستمرت هذه التقصيات في تكويناته التاريخية ،
وبشكل خاص في آخر اعماله البوشكينية وفي غيرها .

تسيو لكوفسكي

احد ابرز اعماله في هذه المرحلة هو تمثال
(تسيو لكوفسكي) ، وفي هذا العمل صور (كوموف)
هذا العالم واقفا امام نافذة فتح مصراعاها الى الخارج ،
فكرة هذا العمل الصغير ممتعة وغير عادية في تكوينها،
فالنافذة هنا ليست مجرد مادة تكوينية ، بل تلعب
دورها في المعنى ، فهذا المفكر لا ينظر فقط الى السماء
ونجومها ، بل يبدو ، وكأنه يفتح نافذة على عصر جديد،
يغير كل تاريخ البشرية ، عصر غزو الفضاء وتطويع
العوالم الاخرى ، هذا ما يوحى به الوسط المادي الذي
ادخل في هذا العمل .

من بين القضايا الاخرى التي عالجها (كوموف)
في تلك الفترة ايضا ، خلق انطباع حول وحدة مخلوقين
انسانيين او اكثر ، وغالبا ما كان يستخدم هذا
الاسلوب في الفن التشكيلي ، وهو معروف منذ عهد
الايقونات والمنمنمات .

وعندما يتطرق (كوموف) الى قضية الامومة
والاسرة ، فانه يبحث عن (شكل كبير) يحتوي على
جسدين او ثلاثة ، وداخل هذا الشكل العام يتداخل
رأس المرأة برأس الرجل ، ورأس الطفل في جسم
(المرأة) ، وتتحد يداها في يد واحدة ، تتحول من
خلال النحت الى فكرة ومعنى ، اذ ان تداخل الحجم
يعني ، ولادة وحدة روحية ومادية جديدة ، وحدة
لا تخلو من التناقضات ، ولكنها مستعدة للصمود في
وجه العالم المحيط ، هكذا يمكن فهم تكوين (الاسرة) ،
الذي يحمل شكل نجمة ، والذي جرت الدراسات
الاولية له من خلال الرسم بالفحم على الورق ، حيث
اصبحت تبلور تدريجيا هذه التشكيلة النحتية المؤثرة
ذات الحركة المتميزة في العلاقات بين الاشكال ، وفي
توجهاتها الى بعضها البعض والى الداخل والى الخارج .



بوشكين

البوشكينيات

لجأ (كوموف) الى بوشكين في أواسط الستينات ،
فمن (بوشكين) بالذات بدأت افكار (كوموف) الجدية ،
وبدأت تأملاته في الماضي ، لم يكن هذا مجرد رغبة لديه
بفهم تاريخ الثقافة ، لقد احس النحات بحدة قضية
مكانة الفنان في العالم . واحس بالصدام بين الشخصية
الابداعية ، والواقع ، وبهذا حقق انطلاقا خارج اطار
الاهتمامات الحرفية الصرفة ، وربما لا يكون النحات
نفسه هو الذي طرح على نفسه مهمة محددة كهذه ،
لكن هذه القضية التي طرحها (كوموف) مهمة جدا ،
لكل من يحتك بالفن وهي لا تحتل اللامبالاة .

ان (بوشكين) هو تعبير مركز عن ثقافتنا ، وهو
الى جانب ذلك مكثف لكل قضايا الفن الابدية ، كل
واحدة من هذه القضايا لها عشرات الحلول ،
والتجسييدات شديدة التباين ، حسن الموقف والزمن
والمزاج ، فصدام (العبقرية والحب) مثلا : ما اكثر
حلوله المختلفة ومتعددة المعاني والمتناقضة الموجودة في
اشعار بوشكين العاطفية وفي نثره ورسائله واعماله
التاريخية .

ان من يشاهد (بوشكين وبوشين) يحس ، وكأنه حاضر في حوار بين صديقين ، ربما كان هذا الحوار عن المستقبل ، وعن اختيار الطريق ، لكن (بوشين) يخفي شيئاً ما ، فهو لا يحق له اعلانه .

هذا التكوين يمتاز بطريقة (كوموف) المتفردة في معالجة المادة ، وهذا واضح بشكل خاص في نحت يدي بوشين : اندماج بين التسطيح في الهجوم والتحول الدقيق واظهار مرونة الحركة .

في تكوين اخر هو تكوين (بوشكين وغونتشاروفا) يعالج كوموف مأساة اخرى من مآسي (بوشكين) هاهي (ناتاليا غونتشاروفا) (زوجته) تستعد للذهاب الى حفلة راقصة . ومن المفروض ان يرافقها زوجها الى هذه الحفلة ، لكنه لا يرى في هذا اية رغبة أو متعة .

هذا التكوين بناء (كوموف) على اساس المفارقة والتناظر . امرأة ومنضدة انيقة وامامها تجلس (ناتاليا غونتشاروفا) بلباسها الفاخر وتسريحة شعرها الجميلة ، اما (بوشكين) فغاية في البساطة ورأسه منحني بحزن ، كل شيء عندهما متناظر ومتناقض : الاهتمامات والتفكير والتصورات بشأن الحياة والموقف من الفئات العليا . وكل هذا يبعث اليأس . لكن بوشكين يحب (ناتاليا) .

يؤكد كوموف في كل بوشكينياته ان (بوشكين) عبقرى وموهوب ، لكنه انسان ، ويعبر عن الحب الانساني والمعاناة الانسانية والامل والخيبة . الخ .

في هذا العمل يبرز الفنان تناظر الوضعيات ، فيتجه بوجهيهما الى جهتين متعاكستين ويعطييهما وضعيتين متناقضتين ، فيربط فراغيا بين (غونتشاروفا) ومواد الموقف واعطى (بوشكين) وضعية حرة : واقف يلمس بخفة المنضدة ، فيتركز كل الانتباه على معاناة الشاعر .

قبل فترة قصيرة من انجاز (بوشكين) و (غونتشاروفا) نفذ (كوموف) تشكيل (بوشكين والشباك) ، في هذا العمل يبدو (بوشكين) ، بالرغم من الخفة وعدم التكلف في الحركة العاديين بوضوح ، يبدو منتصباً ومفعماً - الكبرياء والبقامة ، الجسم هنا يبدو واضحاً ومعبراً ، لا وجود فيه لاية ثنية زائدة ، اصف الى ذلك (نسيج) رداءه البرونزي الذي يحدد معالم الجسم وحركة الارجل الحرة ، واذا كان وضع (بوشكين) وحركاته في (بوشكين وبوشين) يثيران استغراب المشاهد بعض الشيء ، فان وضعه في هذا العمل مطلق للتصورات التاريخية عن عصر (بوشكين) .

ما يحاول (كوموف) ان يرينا اياه هو جانب واحد من جوانب قضية اعم واشمل ، هي قضية (العبقرية والواقع) التي يمكن ان نسميها (العبقرية والناس) ، وقد تم الكشف عن هذا الجانب من زوايا متعددة جداً ، فالناس المحيطون هم الوسط الذي تزدهر وتبرز فيه العبقرية ، ونحن لا نحكم على (بوشكين) كشخصية فقط من خلال روايته الشعرية (يفتيني أونيفين) او رواية (بنت القائد) ، بل من خلال مراسلاته مع معاصريه من الادباء ومع الثوار الديسمبريين ايضا .

وها هي اول محاولة يقوم بها كوموف (بوشكين وبوشين) ، (بوشين هو أحد اصدقاء بوشكين) ، للوهلة الاولى يصدمنا هذا العمل ، فقد سبق لشخصية (بوشكين) ان اتخذت في مخيلتنا صورة ثابتة ، ولكنها هنا تتسم تجربة الايدي والارجل المعقدة ، والوضعية التي تبدو للناظر غير ثابتة ، والقميمص المطرز على اكمامه ، لكن كل هذا كان هكذا في الواقع ، لقد كتب (بوشين) في وقت متأخر : [- الجياد تحملنا بين الكتب الثلجية ، ونحن منطلقين بها ، وفجأة ... منططف حاد ... تخطينا دون انتباه ، والاجراس ترن صاخبة ، بوابة مصطنعة ، لم يكن بمقدورنا ايقاف الجياد عند البوابة فاجتزناها ، نظرت ورائي فرأيت عند البوابة (بوشكين) حافيا وبالقميمص وهو يرفع يديه عاليا ... قفزت من العربة ، وحملته بين ذراعي ، وادخلته الى الغرفة ، كالمن البارد قارصا في الفناء ، لكن الانسان احيانا لا يشعر بالبرد ، نظرنا الى بعضنا ، تعانقنا وصمتنا ، لقد نسي انه يجب ستر عريه ، ولم افكر انا بمعطفي المتجمد .

اذن كان (بوشكين) بالفعل يرتدي قميصه ، نعم .. انه بوشكين الشاب الحار ذو الستة والعشرين عاماً ، وكم مرة قرأنا ان بعضهم كان يسمى (بوشكين) مرداً بسبب خفته ، وحيويته ، وقصر قامته ، ولون وجهه الاسمر ، حتى ان (بوشكين) استطاع ان يحمله بين ذراعيه .

لكن (كوموف) لم يصور في عمله هذا لحظة اللقاء ، مع انه من الواضح تعبير « صمتنا » ولكن هنا ، بعد ان قيلت بعض الكلمات ، هنا يبدو احساس الشاعر بالحرارة ، فصيده هناك في العاصمة حيث الحياة والناس وانتظار التبدلات ، اما هو - بوشكين - فمغني محبوس في هذه ال « ميخائيلو مسكويه » المرمية منسية في مكان ما . وضع بوشكين في هذا العمل يعبر بدقة عن تشتت الشاعر : اين اذهب ؟ ... ماذا افعل ؟ ... (بوشين) يعرف اين يذهب وماذا يفعل ، ومع ذلك فالريبة والشك يلقيان بظلالهما على وجهه ، اما (بوشكين) ففارق في عدم الرضى واليأس اللذين لا يريد ان يعلنهما .



اندريه روبيلوف

عنها بمثل ماسبق من تفصيل لاحتاج ذلك منا الكثير
الكثير ، لكن المهم اننا امام فنان اصيل مبدع وجد
لفن النحت تقنية واسلوبا جديدين ، وعالج الكثير من
القضايا بأصالة متفردة قلما نجدها عند غيره .

الى جانب هذه الاعمال نفذ كوموف الكثير من
الاعمال ضمن سلسلة البوشكينيات ، منها تمثال
البوشكين نصب في مدريد عام - ١٩٨١ - .
-واعمال - كوموف - كثيرة جدا فلو اردنا الحديث

المرأة

والفن التشكيلي في سورية

وعندما تمسك المرأة بالفرشاة - وغدا بالازميل ايضا - كما امسكت بالقلم والقوس والمبضع والمتوازي في هذا الوطن الصغير الكبير فان ما يتوقع منها يجاوز حدود الفن والقدرة والنفس ، مادامت عطاءاتها في العالم ، ووعودها عندنا ، قد تخطت دائما المنظور والمأمول وفرضت واقعا جديدا على كل واقع كان لها فضل وفخر المشاركة في نقلة الى اعلى .

غازي الخالدي

الدكتورة نجاح العطار

وزيرة الثقافة

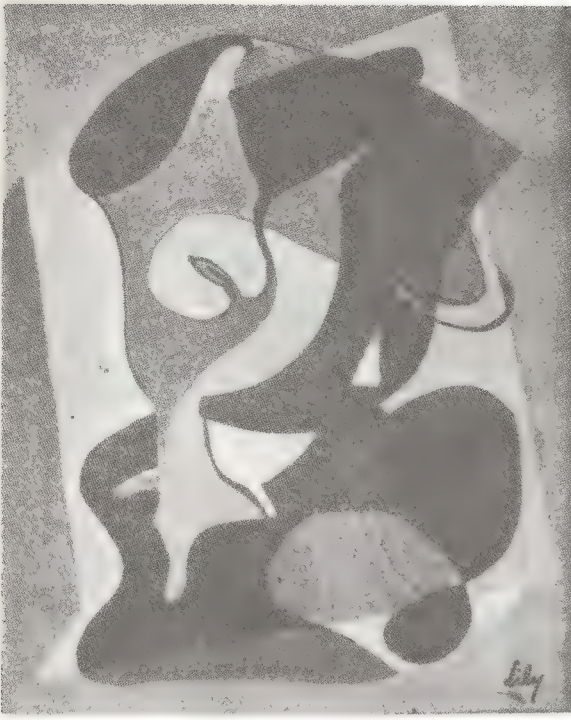
من افتتاحية مجلة الحياة التشكيلية

اخرى ، في الوقت الذي كانت تشيد صروح الحضارات منذ مصر القديمة ، والحضارة الاشورية فيما بين النهرين ، منذ خمسة الاف عام ، تبنى على اكتاف الرجل من خلال استلهامه للحياة الجميلة ، عبر وجود المرأة في حياته ، وتعاونه معها ، التعاون غير المنظور . الالهة الجميلة كانت امرأة والشعر الجميل للمرأة واللوحة النادرة عن المرأة ، والتماثيل الخالدة للمرأة ، قصص الملاحم الرائعة ، تحكي دور المرأة ، وتتمحور حولها .

ونحن هنا لسنا في صدد الحديث عن تاريخ معاناة المرأة ، وحقيقة وجودها ودورها عبر الاجيال ، ولكننا نتناول جانبا صغيرا من حياة المرأة ونشاطها الهام والفعال في مسيرة الحركة الفنية في سورية . نأخذ المرأة من محودين : المرأة المنتجة الفنانة ، والمرأة المهمة .

بقيت المرأة عبر التاريخ ، موضع الحديث والحدث منذ تفاحة آدم حتى اليوم ، . . وقد كانت محور الادب والفن ، والمجتمع في كافة العصور والازمان ، ولم يأت ذلك صدفة ، او رغبة في تأكيد اهميتها ، او تلميحاً بخطورتها ، بل جاء ذلك نتيجة طبيعية لدورها الاساسي في عملية العطاء ، واغناء تجربة الحياة ، المتمثلة بالاستمرارية والخلود ، وقد مرت المرأة عبر مسيرة التطور الختمي ، من ظرف الى ظروف حسب طبيعة وعي المجتمع المتغيرة اليه ، وحسب تطور مفاهيمه ، وعاداته ، وتقاليده .

وعانت المرأة ما عانت من اضطهاد ، ومن شعور بالعزلة نتيجة سوء فهم لطبيعتها ، ولدورها ، لتخلف المجتمع من النواحي الثقافية والتربوية ، وقد ساهمت مجموعة عوامل في تعميق هذه الهوة بين المرأة والمجتمع من جهة ، وبين المرأة والحضارة من جهة



ليلى جانجي



اليانورا شطي

اما المنتجة فهي المرأة الفنانة التي ساهمت بشكل او باخر في بناء صرح الحركة الفنية التشكيلية في سورية ، اذن نحن ندرس دورها التشكيلي فقط . اذا راجعنا ذاكرتنا قليلا ، وعدنا الى حوالي نصف قرن على الاقل لسمعنا ان هناك اسماء عرفت في بدايات الحركة الفنية من خلال نشاطات فردية ، او من خلال وجود جمعيات وتجمعات ونواد كانت في ذلك الزمان : امثال منور مورلي ، ورمزية زمبركجي وغيرها والحقيقة ان المشكلة الاساسية التي تواجه المرأة عندنا ، هي مشكلة تحديد دورها الفعلي والاساسي من خلال قناعتها هي نفسها .

فالمرأة ، سواء كانت اما او زوجة ، او شقيقة ، فهي انسان قبل كل شيء ، ودورها الانساني يجب ان يكون بالضرورة اشمل وأوسع من دورها الانثوي الخاص ، وغالبا ما يحدث ان يتغلب لدى المرأة ، دورها الانثوي على دورها الانساني ، فيتحول الهدف الرئيسي لديها الى تأليف الاسرة ، وهذا حق طبيعي من حقوقها ، ولكن المشكلة الثانية بعد الحصول على هذا الحق ، يبدأ دورها الانساني ، والحضاري يتضاءل ويخف شيئا فشيئا ، حتى تتحول مع الايام ، الى مهمتها كزوجة وكأم اولاد ، او كسيدة صالون ومجتمع ، وتنسى او تتناسى مهمتها الحضارية التي اختارتها بنفسها .

لنضرب مثلا حول ذلك ، يوضح فكرتنا ، فالطالبة في الثانوية ، تحلم بالشهادة ، وقد يرافق حلم الشهادة حلم الزواج ، وينمو هذا الحلم ، ويكبر ، وتأتي الشهادة ، وقد لا يأتي الزوج ، أو بالعكس ، يأتي الزوج ، ولا تأتي الشهادة .

وعندما تأتي الشهادة ، ويأتي الزوج معا ، تفرح بالاثنين معا ، ثم يبدأ نصر وفرح الشهادة ، يخف ، ويخف ويقل توجهه شيئا فشيئا ، وتتحول احلام العلم الى احلام بناء الاسرة واستكمال مقومات تأسيس المنزل ، والاولاد ، والسعادة الاسروية .

اذن المرأة هي التي وضعت نفسها هذا الموضع ، وهي التي اختارت هذا الطريق فلو حرصت على متابعة دورها الحضاري في شتى مجالات الثقافة ، والفن لما وقفت في طريقها أحد ، الا في بعض المجتمعات المختلفة ، او لبعض ظروف اجتماعية او بيئية ، أو اقتصادية معينة ، وهذا ليس موضوع بحثنا الان .

نحن امام واقع يفترض فيه أن يكون متطورا ، وتقدميا ، وينظر الى المرأة على أنها نصف المجتمع فعلا ، ولا تقبل حوارا في غير هذا الاتجاه .

ولكن الذي يحدث ، مؤلم حقا ، فكثيرا ما قاتلت الفتيات من أجل الدخول الى (كلية الفنون الجميلة) او (معاهد الفنون) ، منهن من أجل الفن ، والبعض

الآخر تقاتل من أجل نقص في مجموع العلامات ،
والبعض الآخر تقاتل من أجل الدراسة وللدراسة فقط
أية دراسة متاحة لها وفقط .
وماذا تكون النتيجة ؟
لدينا الاحتمالات التالية :

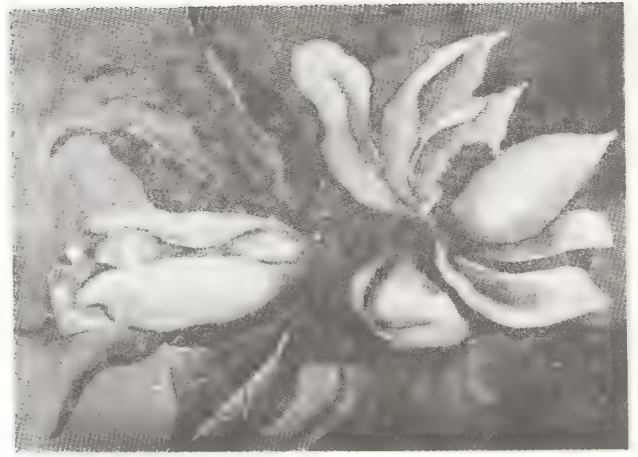
أولاً : البعض يتابع الدراسة الفنية الأكاديمية حتى
التخرج ، وبعدها يبحث عن وظيفة غير طموحة ، وهي
التعليم في المدارس ، تعليم الرسم والاشغال .
ثانياً : البعض الآخر ، يترك الكلية ، بسبب
زواج مفاجيء ، أو غير مفاجيء ، كان من نتيجته ،
عدم رغبة الزوج في استكمال دراستها في هذه الكلية .
ثالثاً : البعض الآخر : يتخرج ، ولا يجدن عملاً ،
أو إذا وجدن عملاً ، فليس له علاقة بطبيعة الفن
أو الفنان .

رابعاً : البعض الآخر : اللواتي يخترن طريق الفن
ويتابعن العطاء والانتاج تحت أي ظرف من الظروف ،
سواء تزوجن ، أم لم يتزوجن ، وهذا مع الأسف ،
قليل ونادر ، وهو موضع دراستنا الآن .
خامساً : هناك فئة أخرى ، نجدها تلمع أثناء
تواجدها في كلية الفنون الجميلة ، وأثناء الدراسة ،
وتبرز في مشاركتها ومساهماتها المعارض والندوات
والمحاضرات الفنية، وما أن تتخرج حتى تنتهي حماسها
ويتجمد نشاطها ، وتوجه كل طاقاتها ومواهبها إما في
وظيفة لا صلة لها بالفن ، أو في زواج بعيد كل البعد
عن الفن والثقافة ، والحركة الفنية .

سادساً : هناك فئة أخرى ، تظهر في المجتمع
النسائي ، لم تدرس في معهد أو كلية ، ولكن حرصن
على ممارسة الفن كهواية ، ونجحن في ذلك في مجالات
عديدة ، في الفن وبأنواعه المختلفة ، أو بنوع واحد من
أنواع الفنون ومجالاته .

أذن من مجمل استعراض هذه الاحتمالات ، نجد
أن مشكلة المرأة الفنانة المنتجة في سورية ، وربما في
بعض الاقطار العربية ، تعيش ضمن ظروف تختلف
عن ظروف الرجل ويكون من نتائج ذلك ، قلة عدد
الفنانات المنتجات ، وبالتالي ، قلة الطموح لدى البعض
الآخر منهن ، وفي المحصلة نجد أنفسنا أمام المرأة
الفنانة ، أما معلمة للرسم والاشغال ، أو خريجة فنون
ولا تمارس الفنون ، أو زوجة تمارس الفن في منزلها
وعلى نطاق ضيق ، أو فنانة تمارس الفن في حياتها
اليومية ، سواء تزوجت أم لم تتزوج وهذه قلة كما
فلنا .

وقبل ان نلجأ الى هذا التصنيف اذا صح التعبير،
قلنا أنه قبل نصف قرن من اليوم كانح ملامح حركة
فنية نشطة في سورية . من خلال جمعيات او تجمعات
ثقافية وفنية . او من خلال نشاطات فردية . وظهرت



منور موره في



مري اسطواني



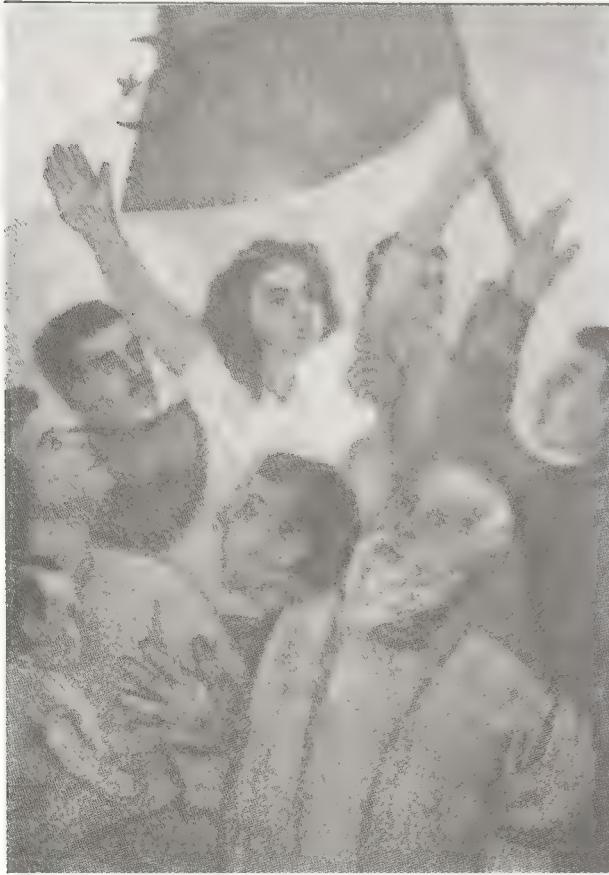
درية فاحوري حماد

نجلدها وقد حولت بيتها الى جنة من الفن والجمال ،
وحاولت وتحاول ان تغرس في نفوس اولادها حب الفن
وتذوق الجمال .

وهذا أيضا دور ايجابي وفعال ، تمارس فيه المرأة
الفنانة عملية الاسقاط أي تحقيق رغبتها التي لم
تتحقق ، عن طريق تحريض غيرها على ممارستها ،
بشكل او باخر ، وهذا ما يحصل فعلا في بعض الاسر ،
خاصة عندما تكون المرأة الفنانة ، زوجة ، مغلوقة على
أمرها ، مكروهة على ترك الفن ، والنشاط الفني ،
مجبرة على عدم ممارسة اي عمل فني كان ، وفي مثل
هذه الحالة ، قد يكون دورها كبيرا ، فتخطط بذكاء ،
وباصرار ، وبغناد على تنمية التذوق الفني لدى
أولادها ، وتحاول بطرق شتى أن تغرس لديهم هذه
الرغبة الجامحة التي تعيش في أعماقها ، فتعرض
بذلك بعض ما حرمت منه في حياتها وشبابها ، وبالتالي
تشعر براحة كبيرة عندما تثمر جهودها ، وتحول
العملية عندها من ظاهرة ورغبة فردية ، الى ظاهرة
اجتماعية وتربوية وسلوكية ، وتصبح مجمل العملية
« رسالة » بكل معنى الكلمة ، رسالة الفنانة ، رسالة
انسانية ، رسالة حضارية فعلا وقولا .



هالة قوتلي



بعض اسماء لفنانات مارسن الفن التشكيلي من رسم
وزخرفة ، او تدريس الفنون امثال (السيدة شطي)
او (السيدة مورهللي) ، و (السيدة زمبركجي) ،
و (السيدة تاجر) .

اننا نذكر هنا هنا أن هذه الاسماء كانت من ابرز
الاسماء التي لمعت وساهمت في ارساء تقاليد مسيرة
الحركة الفنية الكبيرة التي عاشتها سورية عبر اكثر
من نصف قرن بعد ذلك .

وللانصاف نقول : ان المرأة الفنانة سواء كانت
زوجة ، غير موظفة ، او فنانة غير متزوجة ، تقوم
وقامت بتدريس الفنون في المدارس ، فقد ساهمت
بكل تأكيد في هذا النجاح ، ووضعت اللبنة الاولى
في بناء الحركة الفنية التشكيلية .

فالمرأة الفنانة المتزوجة ، والتي لم تستطع اما
لظروف اجتماعية ، او تعليمية او اقتصادية ان تكمل
دراستها . او ان تتابع نشاطها ونتاجها الفني ، قد

وتكون بذلك قد حققت هذه الفنانة رسالة حضارية
وانسانية واجتماعية ايضا .

وقبل أن نستعرض اسماء الفنانات اللواتي يثابرن
على الانتاج ، ونعتز بهن كل الاعتزاز ونتمنى من كل
جوارحنا أن يزداد عددهن ، ويكثر عطاؤهن ، نريد
أن نثبت حقيقة قد لا تكون لصالح المرأة الفنانة في
سورية ، هذه الحقيقة هي أن المرأة الفنانة عندنا هي
التي تقف سلبية امام مسيرة الحركة الفنية المتطورة ،
وهي التي لا تريد أن تنتج ، فهي بعيدة عن المعارض ،
بعيدة عن المسابقات الفنية ، عن النشاطات الدولية ،
بعيدة عن المشاركة في الندوات واللقاءات الفنية ، بعيدة
حتى عن المشاركة في قيادة الحركة الفنية من خلال
دورها النقابي في نقابة الفنون الجميلة .

بينما المرأة الفنانة ، في الحركة الفنية المسرحية
والغنائية والموسيقية ، تبدو اكثر نشاطا ، واكثر
ايجابية ، واكثر فعالية في الحياة والمجتمع .

ولعل هناك أسباب تختلف بعض الشيء عن أسباب
عزلة الفنانة التشكيلية لاختلاف طبيعة الفن التشكيلي



بهية نوري شوري



ليلى جانبي

وحتى في مجال التعليم ، يمكن للفنانة ، التي لم
تستطع أن تمارس هي الانتاج ، ولم يتح لها أن تشارك
في المعرض والانشطة الفنية المختلفة ، يمكنها ايضا ان
تضاعف الجهد لتعلم الطالبات ، كل ما لديها من خبرة
في الفن ، تعوض من خلال ذلك ، ما فاتها ولم تستطع
أن تعيشه ، فتشجع الطالبات للاشتراك في المعارض ،
واقامة معارض صغيرة في نفس المدرسة ، وبالتالي ،
تسمى بما تعرفه من خبرة حول نشاطات الفنون
الجميلة ، لتحرض الطالبات للاشتراك في معارض
الدولة ، أو أي معارض جماعية ، تقيمها الجمعيات
أو النقابات ، أو المؤسسات المعنية بالثقافة والفن
كوزارة الثقافة ووزارة التربية ونقابة الفنون الجميلة .
تحاول هنا أن تركز اهتمامها على بعض الطالبات
الموهوبات ، الراغبات في تعلم الفن تعلما خاصا ، فيه
المزيد من الخبرة ، فيه الشوق ، المعرفة المتخصصة
فتسعى لتنمي احساس طالباتها بالجمال ، وبالفن حتى
يصلن الى درجة حب الفن ، وحب العمل الفني ،



ليلى جاني

او امرأة ، لا بد أن يقف على قدميه ، لا بد أن يأخذ مكانه الطبيعي بين جميع الاعمال الفنية في الحركة الفنية التشكيلية .

قد يقول قائل أن المرأة أميل بطبيعة انوثتها ، الى الزخرفة ، والتطريز ، والى النمنمات والفنون والاشغال الخاصة بالمنزل ، والاستعمالات المنزلية اليومية . هذا امر لا يقلل من أهمية عمل المرأة وعطائها الفني ، والمهم فقط ، أن يكون العمل ابداعيا ، لا تقليدا او نقلا ، ولا نتيجة مهارة يدوية ، تعلمتها عن طريق الوراثة ، وتكرار لتصاميم وافكار ووحدات مألوفة .

المرأة كالرجل لديها كل الامكانيات لتبدع ، ولتفكر لوحدها ، وتشكل من خلال انتاجها خصوصية ، تختلف عن اي فن آخر لرجل او لامرأة .

المهم هو العقل الذي يفكر ، والاحساس الذي يتدفق ، والفكر الذي يتوهج ، والعاطفة التي تنمو ، كل ذلك يصب في بوتقة واحدة اسمها : الابداع سواء كان ذلك لامرأة ، أم لرجل لا يهم على الاطلاق . عندما شاركت المرأة الفنانة في سورية في المعارض

من الفن المسرحي ، وبالتالي لاختلاف اسلوب ممارسة كل فن من هذين الفنين .

ولكن تبقى ممارسة الفنون التشكيلية بالنسبة للمرأة في سورية ، سهلة وممكنة ، وليس امامها العقبات والمتاعب ، التي قد تلاقيها المرأة الفنانة في مجالات المسرح والموسيقى والفناء .

اذن نخلص الى نتيجة هامة وهي : لا عذر للمرأة الفنانة في بلادنا ، لا عذر للعطاء الانساني والفني لامرأة . الفرق بين فن المرأة وفن الرجل ؟

لا يوجد اي فرق ، الا في عقلية الرجل المتخلف . والذي يدعي بأن هناك فن للمرأة ، وفن للرجل ، والحقيقة التي نؤمن بها نحن : اما ان يكون فن او لا يكون ، اما من الذي انتجه ، وقدمه ، وصنعه ، فهذا لا يدخل في التفريق بين الجنسين ، الرجل او المرأة .

فن المرأة ، اذا تجاوزنا واسميناه فن المرأة ، لا يحتاج الى دعم او الى رعاية خاصة والى عطف حتى ينجح ويأخذ دوره ، او حتى تلمع صاحبة العمل الفني ، اذا كان العمل الفني جيدا ، سواء كان من انتاج رجل

ولا شك ان امثالهن كثيرات ، قد نجهل اسماءهن الان ، سواء في دمشق او في باقي المحافظات السورية ، ولكن طبيعة الاحتكاك اليومي في دمشق مع الفن والفنانين والحركة الفنية جعلنا نتعرف على هذه الاسماء دون سواها ، ونذكر هنا ان السيدة جوزفين تاجر نالت تقدير الدولة على عملها في مجالات تدريس الفنون التطبيقية ، من النحاس والحرق على الخشب ، وكان هذا تقديرا رمزيا من الدولة لجهد طويل وعمل دؤوب .

وخدمة طويلة في مجال التعليم الفني في مدرسة الفنون النسوية بدمشق .

اما السيدة (منور موريلي) فقد رسمت التصوير الزيتي في تركيا وشاركت في معارض الجمعيات الفنية ومعارض الدولة منذ فجر الخمسينات ولها لوحات محفوظة في المتحف الوطني بدمشق ، وشاركت في معارض الدولة من عام (١٩٥١ - ١٩٥٥) ، دون انقطاع ثم عرضت عام (١٩٥٩) .

و (السيدة شطي) شاركت في عدة نشاطات ومعارض فنية وساهمت مع السيدة (موريلي) في تأسيس الجمعيات الفنية التي كانت في تلك الفترة ،



ليلى جاني

والنشاطات لم تشارك فيها بصفتها امرأة ، بل بصفتها فنانة ، ولهذا السبب تركت بصماتها الخيرة على الفن وعلى الحركة الفنية ، وكانت القدوة لكل فنانة وفنان ، يحرص على ان يكون جادا ومسؤولا في تحمل دوره ، واخذ مكانته الطبيعية في المجتمع .

هل ضحت فعلا وقدمت أكثر مما يقدم الرجل، من صحتها ، وراحتها ، وكل امكاناتها ، من أجل ان ترسخ فيما فنية نحن بأشد الحاجة اليها ، ففي الاربعينيات عندما عرفت الحركة الفنية السيدة (موريلي) و (السيدة شطي) و (السيدة زبركجي) ، كانت مشاركتهم وعملهم في الجمعيات الفنية والنشاطات التي كانت تقام اسبوعيا ، وشهريا ، كانت تبذل بكل صدق وبكل جدية ، بل كان دورهم حديث الناس والمجتمع ، وكانت اعمالهن الفنية تمتاز بكثير من الجهد وبكثير من الاخلاص ، وكثير من الاتقان ، حتى يشبتن جدارتهن امام مجموعة من الزملاء الفنانين الذين بدأوا يتوافدون من الدراسات الفنية من خارج القطر .

وكانت السيدة رمزية زبركجي والسيدة جوزفين تاجر من أكثر الفنانات حرصا على التعليم ، فقد تتلمذ على أيديهن أجيال وأجيال من الطالبات والفنانات ، و ينسى من تتلمذ على أيديهن أبدا فضلهن في التعليم والفن .



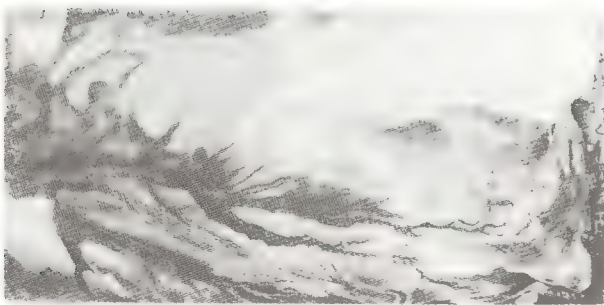
بهية منوري ستوري



منى اسطواني



درية فاحوري حماد



خالصة هلال

مثل جمعية محبي الفنون الجميلة ، والجمعية السورية للفنون وغيرها .

وشاركت السيدة شطي في معارض عام (١٩٥١ - ١٩٥٣) .

أما السيدة (رمزية زنبركجي) فقد عرفت كمعلمة مخلص ، ودؤوبة في مجال تعليم الفنون ، وكان لها طالباتها واسلوها الخاص في التعليم .

وقد قدمت خدمات كبيرة للفن والتعليم ، وتتلذت على يد توفيق طارق ، وهو من أوائل الفنانين في القطر توفي عام (١٩٤٠) .

وتعتبر (رمزية زنبركجي) أول معلمة للتربية الفنية في ثانويات دمشق .

ومن الاسماء التي لمعت ثم انطفأت فجأة وهي عز توهجها الفنانة المرحومة (اقبال قارصلي) كانت مولعة برسم اشجار الحور والغابات والمناظر الطبيعية ، ترسم بالسكين كأداة تقنية متطورة ، بدلا من الفرشاة ، ألوانها زاهية ، مواضيعها بسيطة ، وانتاجها غزير ، ونشاطها لا يهدأ وكثيرا ما اقامت معارض خاصة بها ، وشاركت في اكثر المعارض الرسمية والخاصة التي اقامتها وزارة الثقافة والجمعيات الفنية ، شاركت في معارض (١٩٥٤ - ١٩٥٦ - ١٩٥٧ - ١٩٥٩) .

— أما (نعمة العطار) فقد انشغلت أيضا في تعليم الفنون لفترة طويلة وشاركت في معرض الدولة عام (١٩٥٤) بلوحات واقعية .

منى اسطواني : أول مصورة بالالوان الزيتية ، درست الفن في عام (١٩٥٣) في روما ، ومن حبها للفن انشأت صالة عرض بدمشق لعرض الاعمال الفنية باسم صالة « الصيوان » وذلك بالتعاون مع الفنان غياث الاخرس شاركت منى في معارض (١٩٥٦ - ١٩٥٧) .

وعندما تزوجت توقف نشاطها الفني ، ولم نعد نسمع عن نشاطها الفني شيئا يذكر .

هالة القوتلي : أول خريجة من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، شاركت في معارض عام (١٩٥٦) وعام (١٩٥٧) ، ثم انقطعت عن النشاطات العامة .

لميس ضاشوالي : خريجة كلية الفنون الجميلة بدمشق ، قدمت بعض الاعمال من خلال لوحات رسمتها في مشروع التخرج ثم غابت عن المعارض ، وبقيت في مجال التعليم .

بهية شوري : رسمت لوحات من وحي الفولكلور الشعبي ، بشكل هواية استفادة من خبرات الفنان الكبير نصير شوري ، لكونها زوجته ، ولها طابعها الخاص المتميز في تناول موضوعاتها وتنفيذها بالوانها الخاصة وهي ألوان حارة . شاركت في معرض عام (١٩٥٩) .

درية حماد : زوجة الفنان الكبير محمود حماد ، لبنانية الأصل ، رسمت لوحات عديدة ، ذات طابع واقعي ، وبالألوان رمادية وحيادية ، شاركت في معرض الدولة عام (١٩٥٩) ، ثم غاب نشاطها .

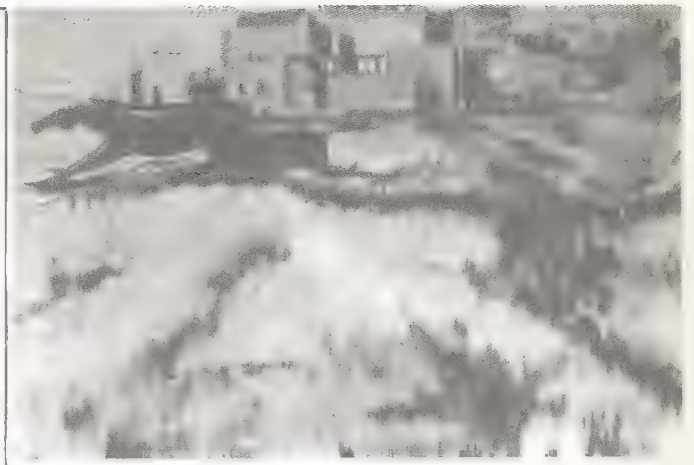
مي شطي : فنانة هاوية ، لم تدرس في كلية أو معهد ، احبت الفن وهي طالبة في الجامعة ، وتتبع نشاطات الحركة الفنية ورسمت الوجوه الشعبية النسائية ، ذات الطابع البدوي والريفي والشعبي . واقامت معرضاً فردياً في صالة الشعب بدمشق عام (١٩٧٨) .

وهناك أسماء كثيرة لفنانات عرفن في الحركة الفنية ومرت بسرعة ... ثم اختفت أسماؤهن للأسباب التي ذكرنا في بداية هذه الدراسة ، اقتصادية ، اجتماعية . او خاصة . امثال : مسرة ادلي ، شاركت في معرض (ماي سابا) شاركت في معرض الدولة (١٩٥٤) ، و (دلال حديدي) معارض (١٩٥١ - ١٩٥٣ - ١٩٥٥) ، و (عفاف مبارك) شاركت في معرض (١٩٥٩) ، و (كارمن ماهر) (١٩٥٧) ، و (عائدة سلوك) (١٩٥٧) ، و (لمياء باكير) شاركت في معارض (١٩٥٦ - ١٩٥٧) ، و (ليلى حاوي) التي عملت في التصميم الداخلي (الديكور) ، ولع اسمها في العمل التزييني والتعهدات الكبيرة الفنية ، وقد غادرت القطر لتعمل في الاقطار العربية .

وهناك عدد من الفنانين من القطر قد تزوجوا فنانات من خارج القطر ، ومارسن نشاطهن في دمشق ، وشاركن في معارض عامة ، ومعارض شخصية امثال : (درية حماد) من لبنان ، و (شلبية ابراهيم) من القاهرة ، زوجة الفنان نذير نبعه ، و (غريتا علواني) زوجة الفنان (خزيمة علواني) .

وهناك فنانات من الاقطار العربية لهن نشاط في دمشق ، بحكم اقامتهن فيها ، مثل الفنانة الفلسطينية : (سميرة صبيح) التي درست الفن وعينت بالفولكلور الفلسطيني بأسلوب زخرفي واقعي متميز .

اما (شلبية ابراهيم) فهي هاوية لم تدرس في معهد او كلية ، تستخدم أسلوب التعبير العفوي التلقائي البدائي ، الذي نطلق عليه فن تلقائية الكبار ، وبتقنية عالية ، مع خبرات متجددة في استخدام الباتيك والالوان المائية ، وباحساس شفاف ، ومع أن اشكالها وعناصرها مأخوذة من الواقع ولكن استخدامها خاص بها وتشكل اتجاها في التعبير اللوني وبشاعرية خاصة . غريتا علواني : أسلوبها يختلف تماماً ، فهو عملية بناء معماري للوحة ، يبدأ من تقسيم اجزاء اللوحة الى مجموعة من الخطوط ، والمساحات الصغيرة جداً وملونة بالوان داكنة ، اغلبها البني والرمادي ومستقيمتها ، وتشكل بمجموعة خطوطها الصغيرة العمودية والشاقولية



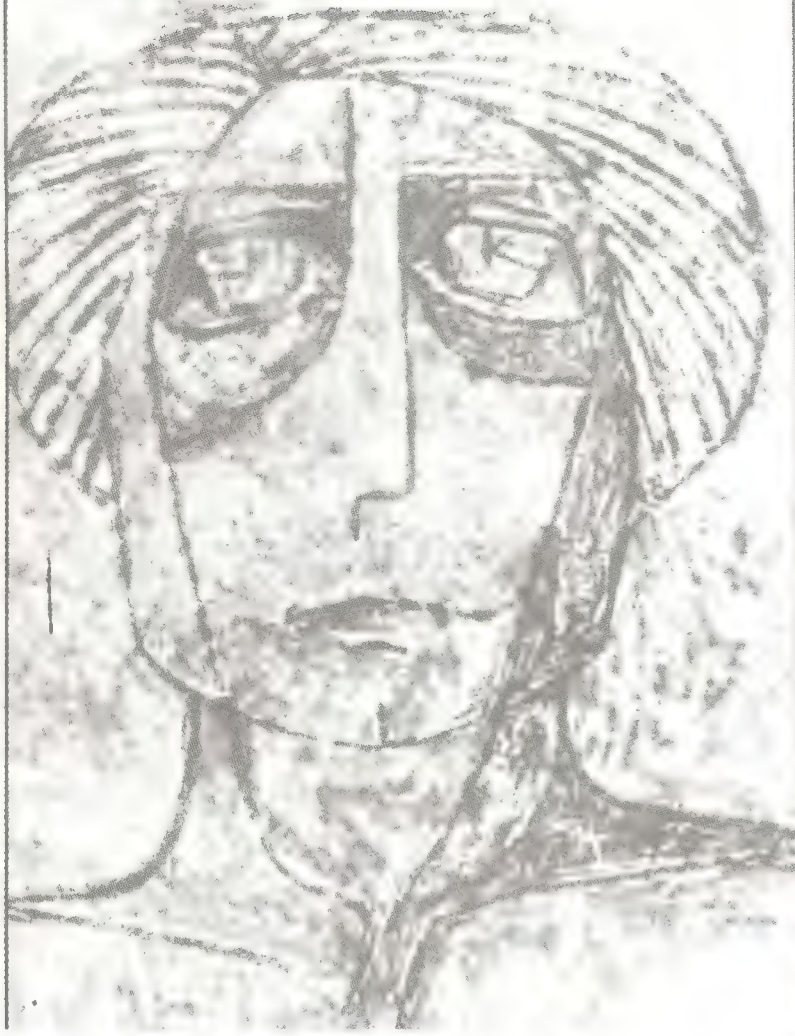
سهام منصور



زهيرة الرز



ليلى نصير



ليلى نصير

ليلى نصير

تختفي وراء لمسات تجريدية ، وبالوان داكنة ، ومن أهم أعمالها لوحة « العنصرية » وهي لوحة محفوظة في المتحف الوطني بدمشق ، عالجتها بلون اسود وبني داكن ، وبدرجات متقاربة التنوع ، وتمثل ملحمة بشرية من الآلام والعذاب في مجالات التفرقة والتعذيب الانساني غير العادل .

ليلى فنانة تعبيرية وذات فكر واضح ، وتعتمد نظرية فنية وفكرية خاصة بها ، محورها الاساسي هو الانسان في آلامه ومعاناته ، ومهما حاولت ان تفرق في التجريد كمحاولة للتخلص من الشكل الواقعي المباشر الذي يحمل الوجه المعبذب للانسان ، فانها تعود مرة أخرى الى الشكل الانساني وتلج على اظهاره ، بأعلى شكل من أشكال الالتزام بحب هذا الانسان وحب أرضه وحب

والافقية كتلا كأنها مبنية بناء معماريا ، وتوحي بهذا الاستخدام للخط وللون بالكتلة او الحجم المقصود ، وتستخدم احيانا النسيج والخيوط على سطح اللوحة .
ليلى نصير : درست التصوير الزيتي في القاهرة ، وتخرجت عام (١٩٦٣) ، بدأت واقعية الاسلوب ، واهتمت بالانسان اهتماما كبيرا ولها مجموعة رائعة من الدراسات واللوحات التي ترصد حياة الانسان في يومياته ومعاناته ، واعطت اهتماما كبيرا للتقنية في لوحاتها ، وقد أثر حبها للشعر ورغبتها الدائمة لكتابة في أعمالها الفنية الى حد كبير ، فظهرت النزعة الحزينة في بعض أعمالها التعبيرية ، ثم انجذبت الى التجريد ، وتعمقت في فهم سطح اللوحة ، والتأثيرات التقنية على اللون ، وعلى التعبير ، حتى كنا نقرا وجوها بشرية

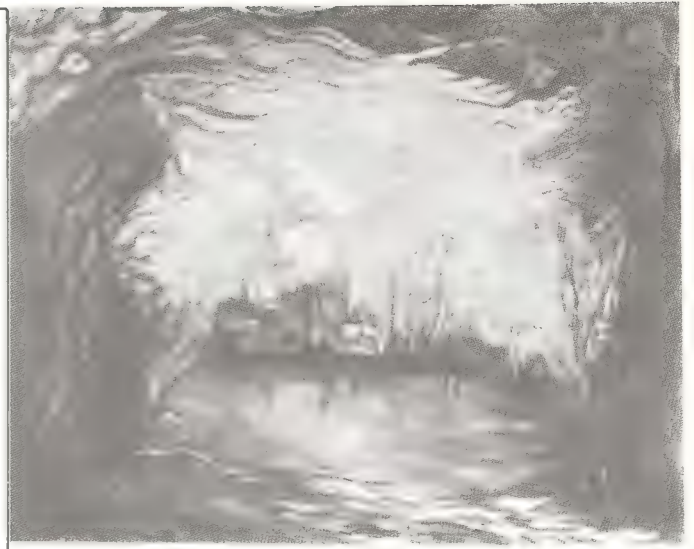
حياته ، وتعتبر ليلي نصير من ابرز فنانات القطر التي لم تنقطع عن المعارض الفردية والعامة وتمثيل القطر في المعارض والمسابقات والمؤتمرات العربية والدولية منذ تخرجها حتى الان .

اسماء فيومي : خريجة كلية الفنون الجميلة بدمشق ، كانت بداياتها متأثرة بتجريد استاذها الفنان الايطالي (لاريجينيا) ، ولكنها تجاوزته بسرعة ، واتخذت اسلوبها الخاص الذي يعتبر فن الفاجعة ، والطفولة بوقت واحد فعندما تتأمل لوحاتها تصاب بصدمة ، من كثرة العنف الذي تستخدمه في تناول اشكالها وعناصرها ، والقسوة في لون المساحات والخطوط ، ألوان حادة وصريحة ، كالأحمر والأسود والأزرق البروسي ، وما ان تتأمل في اللوحة حتى ترى الحمامة الجميلة والاطفال الأبرياء ... والعيون التي تحمل كل معاني التفاؤل والتي تعيش في قلق دائم ، ان طريقة توزيع اشكالها على اللوحة طريقة التكامل بين الارضية وبين العناصر ، فاللون في الارضية هو جزء من الوجه ومكمل له في بعض الاحيان ، وفي لحظات اخرى تفجئكم بخط من اللون الأحمر الدامي او بمساحة من اللون الأبيض النقي ، في مواقع لا يمكن ان تتخيلها . انها تعطي أهمية لعناصرها ولارضيتها ولخطوطها بنفس القيمة التعبيرية ، والرمزية بوقت واحد ، ولم ترسم في كل اعمالها عنصرا كاملا لوحده ، بل كانت ترسم أجزاء من الشكل ، وتلتحم بمساحات وخطوط أخرى لتشكل مع بعضها لوحة واحدة .

انها فنانة تعبيرية ، وذات احساس درامي عنيف ، انها تحطم الشكل التقليدي وتعيد بناءه بعاطفة نقية واحساس طفولي ، يبدو عفويا ولكنه من نوع خاص جدا ، وهي تجريدية بمجمل اللوحة لانها تدعك تقرأ اشكالها من حيث قيمتها الفنية ، ومن قدرتها على توظيف العنصر التشكيلي لصالح التعبير الانساني ، لذلك تستخدم الرمز في كل اشكالها .

لجينة اصيل : خريجة من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ومارست العمل الفني في مجالات فن الاعلان ، وتصميم ورسم افلام الكرتون بشكل خاص ، وقد نجحت نجاحا كبيرا في رسوماتها لقصص الاطفال (في مجلة اسامة ومجلة الطليعي) ، وامتازت بالفرح الطفولي المثل في لوحاتها ، سواء في الخطوط الانسيابية او المتلاحقة او بالوانها الشرقية الدافئة ، كما ان التعبير في الوجوه التي ترسمها ذات طابع تفاؤلي وجميل ومفرح ، وهذا ما يجعل الاطفال يحبونها ويحبون اسلوبها في التعبير .

ميسون الجزائري : درست في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ومارست نشاطاتها من خلال معارض الدولة ونقابة الفنون الجميلة ، واعمالها ذات طابع خاص



عائلة هلال



لميس صناشولي



لميس صناشولي

اللوحة في فراغ كبير ، كأنها تحقق التوازن المطلوب بين عنصرين تشكليين غير متشابهين ، المهم في رسمها ، انها كثرة الحساسية ، شفافة في خطوطها ، وتعكس هذه الطريقة بساطتها وعفويتها ، وبالتالي رمزيته في طرح الفكرة ، انها تقول شيئا واحدا في اللوحة دون أي الحاح ، ودون أي مبالغة ، ودون أي خطابات ، أو مباشرة ، والوانها بسيطة أيضا ، أي تستخدم الوانا محدودة ، وأهم ما في أعمالها التقنية السهلة ، والتعبير الصادق ، والشكل البسيط وهي تقوم بتدريس طلابها في قسم الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، مثلت القطر في معارض ومؤتمرات فنون الجرافيك العربية والدولية أكثر من مرة .

سهام منصور : خريجة قسم التصوير في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وهي تدرس الفنون في حماه ، لوحاتها أكثرها عن الحصان ، امتدادا لمشروع تخرجها عن الحصان العربي ، وقد اقامت أكثر من معرض شخصي ، وتمتاز هذه الفنانة بقدرتها في رسم الاحصنة ، والاستفادة منها لاسقاط معان قومية ووطنية وإنسانية ، والوانها تنحصر بين الاصفر النابولي والبنفسجي وبعض الالوان الزرقاء (بروسيان) وتحاول ان تحرك أشكالها ضمن الطبيعة ، كمعصر تعبيري ورمزي ، حتى ولو كان ذلك على حسان المنطق الواقعي ، وتعتبر من أوائل المثابرات على العطاء ، رغم عدم اتاحة الظروف لها لتقدم كل امكانياتها وبكل طاقاتها .

انصاف الشوا : خريجة كلية الفنون الجميلة بدمشق ، اسلوبها واقعي ، رسمت المناظر الطبيعية الصامته ، وبعض الوجوه ، وشاركت في معارض وزارة



اسماء فيوزي

يعتمد على تقسيم المساحة الى اجزاء كل جزء يمثل جانبا من الموضوع العام الذي تطرحه اللوحة ، فتكمل هذه الاجزاء بعضها بعضا ، وموضوعاتها ذات مضامين فولكلورية ونفوذتها بأسلوب شعبي ، توخت فيه البساطة وعدم اللجوء الى المنظور ، او الاحجام والكتل ، بل رسمت الخطوط والالوان بتقنية خشنة ، توحى بمرور زمن طويل على اللوحة ، وكأنها ترسم على جدار قديم خشن ، وبالوان بنية وصحراوية ، أي العنابي العسلي ، وعالجت لوحاتها اخذة من قصص وحكايا الريف والفروسية وكل ماله علاقة بالتراث العربي القديم ، صاغته بأسلوب تقني وتشكيلي معاصر . ولكنها غابت عن المعارض وعن النشاطات بعد زواجها .

هند زلفة : اول فنانة في فن الحفر في سورية ، هكذا قال عنها الدكتور عفيف البهنسي في كتابه عن الفن في الوطن العربي الذي اصدرته اليونسكو ، عرفت هند برسومها البسيطة وغير المعقدة ، فهي تستخدم عنصرا انسانيا واحدا في جزء من اللوحة ، وتترك اجزاء



اسماء فيوزي

الثقافة ، ونقابة الفنون ، واقامت معارض فردية خاصة بها ، الوانها صريحة ومعالجتها لها مبسطة ، وتحاول ان تستخدم اسلوب التدرج اللوني في رسم المنظر ، ليوحى بالابعد ، واستخدمت السكين ، وقد نجحت في رسم هذه المناظر والموضوعات التي تركز على الطابع الشعري والانساني والجميل ، الوانها غير مركبة ، بل صافية وبسيطة ، ومحددة ومكررة في جميع اعمالها وبطريقة تتابع اللمسة اللونية في الغالب ، اهم لون تستخدمه هو الاخضر ومشتقاته ، عالجت موضوعات وطنية وانسانية وقومية .

زهيرة الرز : خريجة معهد التربية الفنية في مصر ، لها نشاط واسع في المعارض العامة والشخصية ، اقامت اكثر من معرض ، واهتمت بتدريس التربية الفنية ، وتابعت هذه المسؤولية من خلال دورها في التعليم ، الوانها تأخذها مباشرة من انبوب اللون ، صريحة ، بسيطة ، غير مركبة ، وهي زخرفية الاحساس ، توزعها على الشكل الواحد بحيث يبدو فيه اكثر من لون واحد ، أي انها لم تلجأ الى الظل بل اشكالها مسطحة ، وبالوان متعددة ضمن الشكل الواحد ، حتى تبدو وكأن اشكالها مصنوعة من الزجاج موضوعاتها واقعية ، رسمت افكارا وطنية وقومية وانسانية واجتماعية ، ومناظر عدة ، لها هويتها وطابعها المتميز .

اميرة السقا : فنانة درست التصوير في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، اتجهت نحو التراث الشعبي وتوثيق حياة البيئة المحلية ، مستخدمة من اجل ذلك عناصر واقعية ، مما اعتاد الشعب استخدامه في حياته اليومية ، تضعها في تكوين متناسق ، وبالوان يغلب عليها اللون الازرق وتشكل سطوحها بوحدات زخرفية مبسطة ، وباسلوب تصويري ، ومن خلال كل ذلك تضع من حين لآخر في مركز اللوحة وجه طفل أو طفلة ليعطي الحياة ويثبت الزمان في اللوحة وشاركت في معارض الدولة ونقابة الفنون بعد تخرجها .

هناء خالدي : تخرجت من قسم الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وتمتاز بشفافيتها ، اثناء استخدامها تقنيات الحفر المختلفة ، وتابعت نشاطها في اعمال تصاميم في مجال الخزف والزخرفة ، ولعبت دورا هاما في هذا المجال ، وهي تقوم بتدريس الحفر في مركز الفنون بدمشق .

ومن خلال استعراضنا للاسماء التي عملت في الحركة الفنية نذكر (ربيعة الصلح) التي تخرجت من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة مع ليلي نصير ، وغابت عن الفن بمجرد زواجها ، فكتورين اوزون تخرجت من قسم الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وكان لها دورها البارز في المشاركة في اعمال الاعلان والحفر وبأسلوب رمزي ومبسط ثم انشغلت في التدريس الفني .



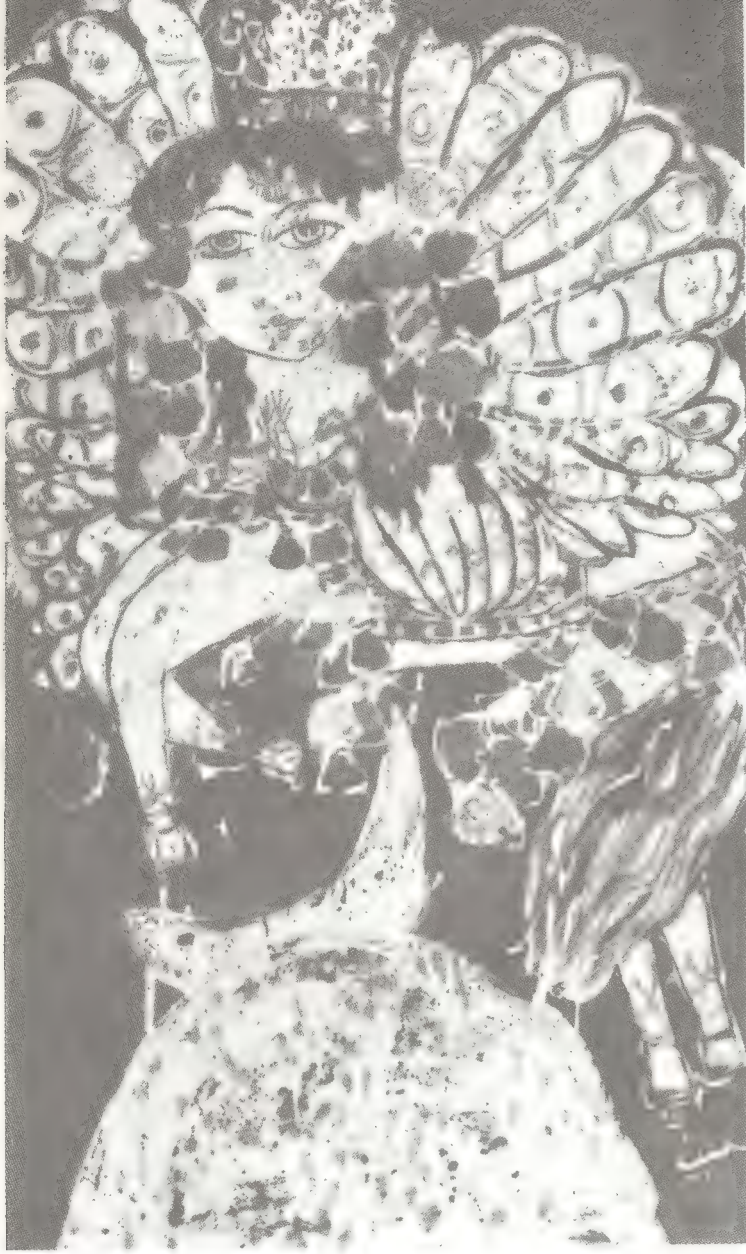
ألكا ابراهيم



غزاليا علواني



ليلى مريود



شلبية ابراهيم



شلبية ابراهيم

نظيرة ينم : تخرجت من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ثم تابعت عملها في تصميم السجاد في وزارة الشؤون الاجتماعية بدمشق .

هذه هي بعض ، بعض من الاسماء التي نذكرها عن المرأة الفنانة في سورية ، ومن الملاحظ كيف ان عددا غير قليل منهن ، يغيب عن الحركة الفنية بمجرد الزواج ، او الانشغال في الحياة اليومية . .

وكم كان بؤسنا ان نتعرف على الجهد الاكبر ، ونعرف الاكثر عن المرأة الفنانة في بلادنا ، وعن انتاجها ، ليس من باب التفريق بين فن المرأة وفن الرجل ، وهذا

ليلى عابدين : درست فن الاعلان في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وسافرت خارج سورية ، ولم تمارس دورها الفني .

ختام بنیان : من خريجات الحفر الاوائل من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، اقامت اول معرض لها في صالة الشعب بدمشق عام ١٩٧١ وكانت فرصة هامة للتعريف بفن الحفر ، ولكنها لم تستمر ايضا بعد زواجها ، ومن الجدير بالذكر ان صالة الشعب التابعة لنقابة الفنون الجميلة افتتحت معارضها بمعرض الفنانة ختام بنیان .



غريتا علواني

مجموعة من الافكار ، واوحت اليه بمضامين متعددة ، وجعلت من تجربته الانسانية ، تجربة واقعية ، وعكست معاناته الحقيقية فهي المرأة في الفن ، وليس الفن في المرأة .

لقد كان لوجود المرأة في حياة الفنان العربي السوري أهمية كبيرة بل يمكننا القول ان عددا غير قليل من فنانينا المعروفين أصبحت لهم هوية متميزة ، وطابعا خاصا ، من خلال وجود المرأة كعنصر اساسي في موضوعاتهم ولوحاتهم .

ونجد المرأة في لوحات فنانينا في عدة صور :
أولا - المرأة : الصورة الشخصية وهي اللوحة التي يكون المقصود فيها المرأة نفسها ، أي صورة شخصية ذات طابع توثيقي وتاريخي ، وغالبا ما يكون الاسلوب المتبع لهذه الانواع من اللوحات (الشخصية) هو الاسلوب الواقعي والطبيعي .

ومن الفنانين الذين نجحوا في تصوير هذه اللوحات

منطق مرفوض وخطأ وغير مقبول كما قلنا ، فالفن فن سواء أنتجته المرأة أو الرجل ، ولكننا نصر على أن يكون عدد الفنانات في سورية اكبر ، بل في سائر الاقطار العربية ، حتى يكون وجودها اكثر وأبرز في الحركة الفنية . .

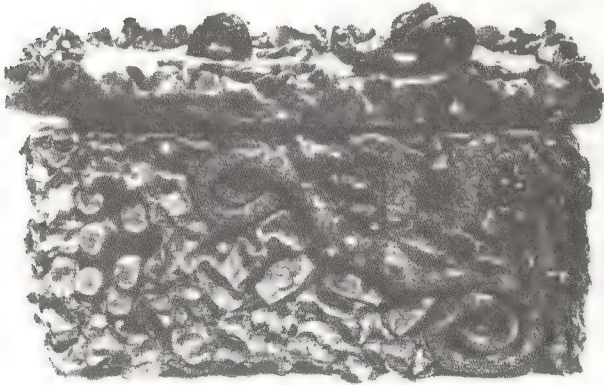
ان وجود المرأة الفنانة في حياتنا ، يغني حياتنا الثقافية ، ويعكس الجانب المتطور والحضاري فيها ، ويلون حياتنا ويعطيها بهاء وجمالا ووروثا ومزيذا من الحساسية والشاعرية .

تلك هي صورة مكثفة عن المرأة التشكيلية المنتجة في سورية العربية اليوم . . هذه المرأة التي تواكب مسيرة الحضارة وتتابع عطاءها بكل حب وبكل جدية وبكل اهتمام . . وهي الوجه المشرق والمشرق لنا امام حضارات العالم .

اما المرأة الملهمة . . . المرأة الموحية ، المرأة التي كانت موضع اهتمام وحب الفنان نفسه ، حيث اعطته



وفاء ضيعة



آمال مريود

والتضحية ، وقد عالج هذا الجانب من حياة المرأة الفنانون : (نعيم اسماعيل) و (برهان كركوتلي) و (جمال العباس) و (مصباح بيبي) و (محمود حماد) و (غازي الخالدي) و (غسان جديد) و (نذير نبعة) وغيرهم ..

هذه هي المرأة من جانبيين فنانة وملهمة ، ومن خلال الصورة التي اطلعنا عليها في سورية ، نلاحظ اهمية دور المرأة ، وفعالية وجودها ، في الحركة الفنية التشكيلية في بلادنا وفي مدى التطور الحضاري الذي يحققه هذا الوجود ..

(ناظم الجعفري) و (نصير شوري) و (وعبد القادر النائب) و (علي الصابوني) و (عبد العزيز نشواتي) و (ميلاد الشايب) و (عبد المنان شما) و (نذير نبعة) و (عمر حمدي) و (محمود حماد) و (محمود جلال) و (خالد المز) و (الفريد بخاش) و (نعيم اسماعيل) و (لؤي كيالي) ، و (الفريد حتمل) .. وغيرهم ..

ثانياً - المرأة الام : وهي تعبير عن الامومة : بمعناها الواقعي والانساني والاجتماعي ، وهذه الفكرة تنفذ بأسلوب واقعي ، ليس فيه مبالغات ولا شطحات ولا أي نوع من انواع التقنيات غير مألوفة .

وقد رسم هذا الموضوع ، موضوع الامومة بمعناه الواسع والواقعي : عدد قليل من فناني سورية ، منهم : لؤي كيالي ، فؤاد ابو كلام ، صبحي عبد الناي ، ممدوح قشلان ، محمود حماد ، علي السرميني ، نعيم اسماعيل ، عمر حمدي ، عيد يعقوبي .. فيصّل عجمي .. الفريد حتمل ، نشأت زعبي ، احمد دراق السباعي وغيرهم .

ثالثاً - المرأة الرمز : الرمز هنا واسع الابعاد ، يشمل المعنى الرمزي للمرأة ، المرأة العطاء ، الخصب المرأة التي تعني الارض ، التي تعني الوطن ، والحياة بكل خيراتها ، والفنانون الذين عالجوا هذه المعاني كل بأسلوبه : (غسان السباعي) و (بشار العيسى) و (أنور دياب) و (فاتح المدرس) و (أدهم اسماعيل) و (يوسف عبدلكي) و (ناجي عبيد) و (احمد دراق السباعي) و (خليل عكاري) و (محمد علي الحمصي) و (أسعد عرابي) و (فائق دحدوح) و (نعيم اسماعيل) و (الياس زيات) و (لبيب رسلان) و (غازي الخالدي) ..

رابعاً - المرأة الزوجة : وهذا جانب اجتماعي توثيقي خاص ايضاً ، عالجه بعض الفنانين ضمن موضوعات شعبية تسجل جوانب اقتصادية لطبيعة المجتمع ، والظلم الذي عانته المرأة من تعدد الزوجات كظاهرة اجتماعية غير سليمة ، مثل لوحات (برهان كركوتلي) ، وقد رسم مجموعة لوحات هامة في هذا المجال ، اعتبرت بمثابة نقد جارح لمجتمع متخلف رجعي ظالم للمرأة .

اما الزوجة العادية التي عاش معها الفنان في البيت او شكل معها أسرته ، فغالبا ما رسمها اول ما رسم ، لانها (الموديل) أي النموذج الذي يصبر على الفنان ويساعده في تحقيق رسالته ، وتعمل على اتاحة المناخ الافضل له للانتاج ، هذه الزوجة رسمها اكثر الفنانين في لوحاتهم ، تحية تقدير منهم لزوجاتهم .

خامساً - المرأة البطلة : المرأة هنا رمز النضال الوطني والقومي ، المرأة التي شاركت وتشارك الرجل نضاله الوطني والقومي ، وتكون شهيدة أو رمزا للفداء

حوار مع الفنان

بول غيراغوسيان



بول غيراغوسيان



لساء (بول غراغوسيان

تمثل تجربة الفنان بول غراغوسيان واحدة من التجارب التعبيرية المتميزة على الساحة التشكيلية العربية ، ويمكن تمييزها في المصدر الواقعي كما في المخزون البصري الانفعالي والعاطفي ، الذي يرجع الى طفولة الفنان من جهة ، والى الاحداث المأساوية التي شهدتها الساحة العربية من نكبة فلسطين الى الفزو الاسرائيلي النازي للبنان ، من جهة أخرى ، وقد تطور هذا المخزون الدرامي والجمالي ليأخذ شكلا جديدا يحقق انسانية المحتوى وشمولية المأساة عبر الصراع الانساني ، وأخيرا انتصار الحب والخير والجمال ، (الانتصار ما زال على سطح اللوحة) ، فالشيء المتميز كروية وانجاز في تجربة (غراغوسيان) هو ذلك الوعي الانساني الذي عمل الفنان على ترجمته عبر تصعيد ما هو ذاتي ، وخاص ، ليصبح تعبيرا عن واقع انساني أكثر اتساعا وامتدادا في المكان والزمان .
ورغم ان بعض النقاد أطلقوا على (بول غراغوسيان

لقب فنان العائلة ، لتأكيد على موضوعات (الطفل - الفتاة - الام - الاسرة) ، فاننا نرى في اشكال العائلة (غير الواقعية) صورا للأرض والناس والمدن والوطن ، صورا للإنسان المعاصر في عذابه وآلامه ، أحزانه وأفراحه ، واقعه ، وحلمه ، ومستقبله ، وقد تكشف هذه الصور في بعض اللوحات عن بعد فلسفي حين تعكس حالة انسانية مجردة ، الا ان الشيء المؤكد يكمن في تكامل الابعاد الاجتماعية والفلسفية والجمالية والانسانية .

لقد بدأ (بول غراغوسيان) فنانا تعبيريا وظل محافظا تعبيريته منذ الاربعينات الى مطلع الثمانينات ، واذا كان البعض من فنانينا التعبيريين العرب ، قد غرقوا في الذات ، وذهبوا بانفعالاتهم الى أقصى مداها وبالتحوير كطريقة من الطرائق التي تصل (التعبيرية) الى حدود البشاعة المنفرة التي تقطع الصلة بين الفنان والمتلقي ، فان لوحات (بول غراغوسيان) تكشف عن



نساء وزهور

الفني ليست متعة الشكل وحده وانما هي متعة المحتوى ايضا ، فمن هذا المنطلق تشدنا تجربة (بول غراغوسيان) الفنية .

ترى ماذا عن محتواه الانساني ؟ ماذا عن عناصره الانسانية التي ما زال يعالجها بكثير من المحبة (نساء - اطفال) ؟ وهنا تحضرنا عدة تساؤلات : هل يريد الفنان التعبير عن مشكلات الواقع عبر (المرأة) ؟ هل يصوغ علاقته بالعالم الخارجي من خلالها ؟ هل يرى الواقع من خلال « المرأة » وماذا عن صورة الطفل ؟

ان التنوع في الحالات الانسانية المطروحة ، والمتناقضة - احيانا - « حزن - فرح - أمل - مأساة - قلق - .. الخ » والوظائف الرمزية للعنصر الواحد [المرأة الحبيبة - المرأة الام - المرأة الارض - المرأة الانسانية - المرأة الوطن ..] يفيد بأن « المرأة »

مزيج مقنع من العقل والعاطفة والانفعال ، وصحيح انه ينتج بشيء من التلقائية ، الا انه يترك للعقل مهمة تشذيب انفعالاته وعواطفه ، وبذلك لا يدغدغ احساسيس المتلقي بل يخاطب عقله وعاطفته ، عبر التلقائية المحكومة برقابة الوعي ، فهو صاحب موقف انساني يعمل على ترجمة ما هو كامن في الاعماق الانسانية ، من حالات لها حضورها القديم الجديد ، ولن تغيب ما دامت شمس الانسانية مضيئة ، ورغم تأكيد الواضح على المأساة بأسرها بجمالياته ويؤكد لنا حقيقة مفادها ، انه كلما ازداد العمل الفني غنى من الناحية الجمالية ، كلما ازدادت مشاركة مشاعرنا له ، واذا كانت العلاقة الجمالية بالواقع وسيلة لادراكه وامتلاكه ، فهي تبدو عند (غراغوسيان) وسيلة للاندماج به ، واذا كان موقفنا النقدي يتمثل في مسألة ان المتعة الجمالية للعمل

التي بدأ يصورها في مطلع الخمسينات من منطق ذاتي ، وقد تحولت مع الممارسة الى وسيلة للتعبير عن العام لا الخاص ، وهكذا تطلع المرأة بالمحبة ، بالحنان ، بالحزن ، بالمأساة ، فهي رمز الامومة والجماعة والارض . وهي الوسيلة التي تحمل في تضاريسها جغرافية البيئة ، خصوصية الشرق ، فالفنان يعالجها بخطوط تتسم بالانسانية ، والحركة الرشيقة ، كما يؤكد دسامة اللون ، وحرارته ، ووضوحه ، وهو يملك عجيبة لونية متنوعة القيم والجماليات ، فتارة ينطلق من التضاد اللوني ، وتارة ينشد الانسجام ، وفي بعض الحالات يعتمد تدرجات اللون الواحد ، وفي جميع الحالات يقدم مساحة لونية مدروسة بعناية على الرغم من الطابع العفوي والتداعي اللوني الذي نراه تداعيا منطقيا يخضع لمسؤولية ، واذا كان الفنان قد انطلق من (التحوير) كطريقة من الطرائق التي تصل (التعبيرية) فقد تطورت تعبيريته باتجاه اللون مما حقق لها الفنى التعبيري والجمالي ، وبالتالي أصبحنا نقرأ محتواه الانساني عبر أشكاله ، والوانه - أيضا - ، [اللون كوسيلة للتعبير عن المضمون] .

لن نتحدث طويلا فنحن أمام فنان يتحدث كما يرسم ، يجيب عن أسئلتك بتلقائية وبمنتهى البساطة ، وهي مسألة ان دلت على شيء فانما تدلنا على الخلفية الثقافية الواسعة التي يتمتع بها ، كما تدلنا على غناه الداخلي ، وقد أتاحت لنا فرصة اللقاء معه فكان هذا الحوار الممتع .

● « بول غراغوسيان » كفنان تشكيلي ما هي مصادرك التعبيرية ؟

●● يعتبر (الواقع) المصدر الاساسي لتجربتي الفنية ، فالفن بالنسبة لي يبدأ من (الواقع) ، في البداية يرسم الفنان ما حوله ، وكالطفل يطرح أكثر من سؤال ، والفنان الاصيل لا ينقطع عن السؤال ، (الواقع) سؤال ، والفنان الذي يعرف الجواب يقف عند حدود ثابتة ، لا يتحرك ، لا يتطور ، والفنان (الحقيقي) ... هو الذي يسأل باستمرار ، ويرسم ما حوله ...

لقد ولدت في حي شعبي ، لذلك أرسم الاطفال ، الامهات ، العائلات ، أرسم البؤس ، الولادة ، الموت ، أرسم الضجة ، أرسم الجماعات المتلاحمة التي لا تعرف الى أين تذهب ؟! أين هي ؟! ماذا سيحدث لها ؟! أرسم الحي الذي عاش الحروب والمجاعات ، والخوف والمجازر ، الحصار والجوع والمرض والموت ، ومن هنا يتفجر الفنان ويرسم .

● هذا يقودنا الى « الحياة الجديدة » التي تبنيها على سطح القماش الابيض ، فماذا عن هذه الحياة ؟ ●● لا بد أن يعمل الفنان على استخدام أسلوبه

استخداما يخدم الانسان ، فالفنان الذي يعيش في لوحته مع الانسان لا يفكر اذا كانت جمالياته (غربية) او (شرقية) او (حديثة) او (بدائية) ، فكل الجماليات تخضع للطبيعة ، وللانسان الذي يعيش في الطبيعة ، وهذا ينسحب على الاداء ، واللغة التشكيلية ، والتعبيرية ، فالخطوط والمساحات والبقع اللونية لا قيمة لها اذا لم ترتبط بمصدر واقعي ، وبالنسبة لاعماله ترى في اللوحة الانسان (جغرافيا - عربيا) بشكله الداخلي ، ولكن بالوان وخطوط عفوية جدا ، وذلك من اجل أن تنبض اللوحة بالحياة وبالحياة ، وكل هذه الاشياء التقنية والشكلية هي .. حياة اللوحة وليس اللوحة .

● عند هذه المسألة اسمح لي ان أسألك عن مفهملك للعمل الفني . وكما تصور كيف تفهم اللوحة ؟

●● اللوحة هي شعور ، وشعور مختزن ومستمر مع الفنان منذ طفولته ، كيف عاش طفولته ؟ وشبابه ؟ وماذا عن عائلته ؟ ، الجيران ، والحي ، والمدينة ، والوطن ؟ فالفنان الذي عاش طفولته ضمن عائلة (بائسة) ، وحي (بائس) ، لابد ان يدخل (البؤس) تلقائيا الى لوحته ، ثم يأتي الامل ، وتطل الفرحة لتضيف السكر الى الملح ، اللوحة هي الملح والسكر في آن واحد ، هي الحزن والفرح ، البرودة والدفء ، الليل والنهار ، الظلمة والنور ، الارض والسماء ، وكل هذه الحالات المتباينة اذا لم تتحقق في اللوحة تلقائيا ، تكون مفتعلة ، واذا دخلت اللوحة تلقائيا فهذا يعني الصدق في التجربة ، اما الصنعة والمهارة في الرسم واللون والبناء فتأتي مع الوقت ، ومع العمل الجاد المستمر ، وكلما كبر الفنان وجد نفسه صغيرا أمام الطبيعة .

● (التلقائية - العفوية - الطبيعة - الانسان) جملة مفاهيم وقيم ارتبطت بفلسفة الفنون الشرقية - عامة - ، والفنون الصينية واليابانية - خاصة - ، وأراك تؤكد عليها في اجابتك ، فالى أي مدى تقترب من هذه الفنون ؟

●● لقد اشتهرت فنون الشرق البعيد بالتلقائية ، بالعفوية في الايقاع ، كما في الفنون الصينية واليابانية التي تحققت كإنجاز وممارسة عبر التفكير العفوي ، أي المزج بين (العقلانية) و (العضوية) ، أما الغرب فاشتهر بالتفكير بهدوء ، وفي الفن العربي نرى الغرب والشرق ، نرى التفكير والعقل ، والعاطفة والانفعال ، نرى « الهندي » و « العضوي » ، واللوحة العربية المعاصرة تقف بين المفاهيم الشرقية والمفاهيم الغربية ، نحن لسنا عقلانيين (١٠٠٪) ولسنا عفويين (١٠٠٪) ، نحن نجتمع بين العقلي والعفوي ، نملك الصحراء اللامتناهية ، والالوان المشرقة ، الالوان التي يفتقر

اليها الغرب ، وبحسنا لامتلاكها ، وهذه الالوان الصريحة المشرقة تراها في حياتنا اليومية ، في الازياء والسجاد ، ومختلف الادوات المستخدمة في حياتنا ، اللون في كل مكان ، وهو ليس لونا رماديا أو ضبابيا ، لذلك لا نبعث عنه في الكتب ، بل ينعكس تلقائيا في فنونا ، والفن هو اللون كما قال « سيزان » .

أما بالنسبة لتجربتي ففي البداية يكون العقل متسلطا ، لان اليد تكون بطيئة ، وأخيرا تصبح يدي التي تمسك فرشاة الالوان ، عقلي وقلبي وعاطفتي ، ومع الممارسة تعرف اليد - تلقائيا - كيف تحرك الالوان على سطح اللوحة الابيض ، فالحقها حين ترسم الطبيعة والانسان ، حركة الانسان وحركة الكائنات ، وحركة « الاشياء » - أيضا - ، وعندما تملك اليد هذه الحركة تدخلها الى مختلف المدارس والاتجاهات الفنية ، وتبقى حية مستمرة مع استمرارية الطبيعة والانسان .

● هل تحدثنا عن حياة اللوحة ، من الفكرة والدراسة الاولى الى اللمسات الاخيرة ، مروراً بصراعك مع أشكالها وألوانها ؟

● عندما أكون في مرسومي ، تكون في رأسي عدة مواضيع ، فأرسمها على مساحات صغيرة جدا لا يمكن من تأليفها ، فانا أعمل كثيرا على الاوراق الصغيرة (عشرات الدراسات) ، وحين لاتعجبني امزقها ، وهكذا أحقق حريتي كاملة ، وأمام اللوحة الكبيرة أحس دائما بمسؤولية ، وأعيش حالة خوف ، أخاف أن أقع لان اللوحة ستبقى ، ولن أستطيع تمزيقها ، لذلك أتمرن على الورق ، أتمرن على التأليف والبناء الى حد السرعة ، فأعيد رسم الشكل عدة مرات ، الى أن أصل الى صياغته بسرعة وعفوية وبساطة ، وحين أملك هذه العفوية أنتقل لى اللوحة الكبيرة ، أو لنقل أنتقل لبناء اللوحة الكبيرة ، لكن يتلقائية مكتسبة ، وحين أعود بعد فترة لأشاهد ما رسمت أتعجب ، كيف استطعت أن أصور هذه اللوحة ؟ والوصول الى هذه الحالة مسألة تحتاج الى زمن ، وممارسة مستمرة ، فالفنان الجاد يبيع ملذاته ، ويبيع اوقات سروره ، لشتره اللوحة ، لتصبح اللوحة حياته ، بايجاز : حياة اللوحة هي حياتي ؟

● أنت صاحب تجربة طويلة تعود الى مطلع الخمسينات، ترى ماهي المراحل التي مرت بها تجربتك الفنية ؟

●● حين بدأت الرسم انطلقت من الاكاديمية ، فكنت أرسم نفسي في المرأة ، وبصيفة في منتهى الواقعية ، رسمت نفسي في غرفتي الفارغة ، وعندما أحببت رسمت المرأة والرجل والحب ، وبعد أن تزوجت رسمت العائلة ، الام والاطفال ، ورسمت الحي (البائس) ، وقيل لي : انك رسام العائلة ، رسام البؤساء ، ولم أكن أعرف شيئا عن الخطوط والالوان والتأليف ، فالتقنية كانت عفوية ونضجت مع الاستمرارية في الرسم ، وعندما كبر اولادي ، كبر الحي معهم ، وكبرت الجماعة ، فرسمت الجماعة ، كنت اصور بعيدا عن المدارس والاتجاهات الفنية ، وعن طريق الصدفة اعطاني أحد الاصدقاء كتابا عن (فان غوغ) فليست (فان غوغ) ، أكلت (فان غوغ) شربت (فان غوغ) ، ورسمت بطريقتي ، بلفتي ، بأسلوبى الخاص .

استعملت عدة لغات للتعبير ، وملت كل المدارس والاتجاهات من الفن الافريقي الى الاوربي والياباني ، وعرفت أنه اذا تركت نفسي تسبح على هواها ، فهذا سيقود الى الفرق ، ووصلت الى قناعة ، أسير عليها وهي : سر الفن في الواقع ، في الحياة ، لاي الكتب والمدارس ، وحين تنضج الاشياء في داخلك ، الانسان والكائنات والطبيعة ، وحبك للناس ، تصبح لوحتك عالية ، قيل لي أنت فنان تعبيري وانطباعي ، وبدأت أدرس تاريخ الفن ، فوقعت في موجة (بول غوغان) ، وبعدها اكتشفت ان (غوغان) يسبح في موجة الفن المصري القديم والفن الياباني ، زواج فني بين الفن المصري القديم ، والياباني ، وجزيرة تاهيتي ، ثم وقعت في (بيكاسو) ولأحظت أن الحب والكرهية متشابهان ، ومن بعدها أردت أن أكون فنانا شرقيا ، فأخذت المنمنمات العربية ، وأخذت أبحث في تاريخ الفن عن أي زواج فني ، لكنني كنت في مختلف المراحل أرسم ما حولي ، لم ابتعد أبدا عن الناس والحي رغم تنوع اللغات التي استخدمتها للتعبير الفني .

● حين حاولت دراسة مصادر التعبيرية اكتشفت أن « الأم » هي الموضوع الأكثر حضورا في صياغة هذا الموضوع ؟

●● في طفولتي ، وحين كان عمري لايتجاوز العامين وضعتني أمي في (دير) وعشت أكثر من عشر سنوات في ذلك « الدير » ، أي بعيدا عن أمي ، ولم أر أمي الا في الثانية عشرة من عمري ، وهذا هو تفسيرى لتصويرى موضوع الاموية باستمرار وبعطش ، فحين أرسم الام أنشد محتوى الحنان ، وهكذا رسمت وأرسم المرأة والام والعائلة ؟

● في بيروت ، وخلال الحرب كنت ترسم بشكل



أم وطفلة

ولا انام ، أحمل الالوان والفرشاة الى الاقيبة ، أهجم على سطح اللوحة الابيض ، فاتفجر خطا ولونا ، وكانت كل الاشياء في اللوحة مشدودة للدفاع عن الطفل ، لان الخوف ليس على نفسك ، لكنه على الاطفال الذين حولك ، وتقع بين الحيرة والبكاء ، وتكتشف ان اللوحة هي العلاج الاكبر لنفسك وروحك .

بعضهم لا يتمكن من الرسم خلال الحرب ، اما انا فأرسم وأرسم بفجأة ، وحربي هي لوحتي ، وثأري الواني ، وثأري الاكبر هو الحب والجمال والطبيعة ، حتى في أحلك الايام .

يومي فهل تحدثنا عن تلك الفترة التي عشتها انسانا وفنانا ؟

●● خلال الحرب ، هرب بعض الفنانين ، وبقي بعضهم ، والفنان الذي بقي هو الذي تجدد وأصبح عمله الفني أعمق تعبيرا ، لانه عاش معاناة الانفجارات ، والحرائق ، والخوف ، والموت ، والدمار ، والمرض والحياة .

وحين يرسم الفنان زهرة يكون قد رسم رعبا ، حربا ، فليس من الضروري أن يرسم مظاهر الحرب للتعبير عن الحرب ، وفي كل يوم كنت أرى الدمار ، وتتفجر الاشياء أمامي ، وأموت خوفا ورعبا ، أنام

اللوحة أمامنا « ٢ »

بوغوميل رايتوفس

ترجمة : ميخائيل عيّد

مصادر ، المتجسد لدى (رامبرانت) هو أن [الدراما] تنمو على مسرح الروح الانسانية ، وان هذه الدراما هي في تصادم بين الضوء والظلمات ، التي يحملها الانسان في ذاته ، وهذا هو أساس وجهة نظر [رامبرانت] حول الدراماتية ، واذا بدت لنا مفرطة في البساطة تحتم علينا ان نتذكر ان الحقائق الاولى الاساسية هي دائما بسيطة ، وأن التعقيد يبدأ مع كثرة تنوع أوجه ظهورها ، ويرى [رامبرانت] أن للدراما طابعا روحيا ، ولهذا فان للطابع الروحي تعارض دائم بين النور والظلام في لوحاته ، و [المضيء المعتم] من وجهة النظر هذه لا تعسف فيهما بتاتا الا بالنسبة لمن يقومونها بمعايير التشابه الخارجي الواهية .

لم يعثر لوحة [اللطواف الليلي] أي سقوط مصري في مسار حياة الرسام ، والقول بأن القسم الاكبر من الرماة كان منزعجا لان الفنان وضعهم في اماكن غير مريحة بين الجماعة ، بل ولم يبذل جهدا لظهار وجوههم ، ان أمثال هذا القول لا تشهد بعدم مبالاة الرسام ، بل تدل على الشارحين المهملين ، أو غير العارفين بالحقائق ،

حاول دارسون مختلفون ، على دروب مختلفة ، أن يصيغوا ويوضحوا وجهة نظر المعلم (١) ملحقينها بالتوراة مرة ، وبأفكار (الإصلاح الديني) مرة أخرى ، أو بدعوة (يان آموس كومينسكي) الاخلاقية ، التوراة كتاب كبير ، طبعا ، لا بمعنى الحجم وحسب ، فالتاريخ يشير الى أن أناسا مختلفين جدا يقرأون هذا الكتاب ، بأكثر الاساليب تبائنا ، بحيث إن قلنا « التوراة » ، فهذا لا يعني أننا قلنا الشيء الكثير ، أما فيما يتعلق بالإصلاح ، فاذا قبلنا فكرة ارتباط الفنان بهذا الاتجاه ، فمن الصعب أن نوضح مجموعته التوراتية الضخمة ، اذ أن من المعروف أن مذهب الخلاص بالنعمة (مذهب كلفينوس) معادٍ لمثل تلك التصورات . والمعروف أيضا أن (رامبرانت) لم يكن يخالط أتباع (كلفينوس) بل كان يخالط الحاخامين ، واذا تعلق الامر بتأثر ما (بكومينسكي) ، فمن الصعب أن نقرر ما اذا كان المقصود هو التأثير بالمعنى الدقيق للكلمة ، أو فقط بالتطابق ما بين أكثر وجهات النظر الانسانية شمولاً .

ليس (رامبرانت) مؤلفا دينيا ، بالمعنى المؤلف لهذا النوع من المعرفة ، وان فهمه للانسان والاله هو قريب جدا ، في كثير من الحالات ، من تناول (كومينسكي) القائل ان [الانسان عالم قائم بذاته ، بسماته وأرضه ، بمائه وناره ، مادته وروحه ، بضوئه وظلماته ، وحركته وسكونه] ، وانه ، اذا بحث الانسان عن الله فسوف يجده في ذاته ، هذا المبدأ ، طبعا ، لا ينسب [لكومينسكي] بل هو قديم جدا ، وليس معروفا كيف توصل اليه المعلم ولا من أية



الطواف الليلي - رامبرانت

لقد شارك الجميع، تقريبا، | هورغستراتن | اعجابه
 ونستطيع أن نزعّم أن لوحة | رامبرانت | سرعان ما
 أثارت الاعجاب وليس الارتباك لدى قسم من الجمهور،
 ومن الطبيعي أن نقول أن قسما من الرماة، على الرغم
 من أنه قد دفع لقاء الصورة الجماعية، فإنهم قد دفعوا
 مفتونين بمظهرها غير العادي، يحتمل أنهم قبلوا هذه
 اللوحة الشخصية، لأنها تشبه اللوحة الشهيرة | درس
 في التشرّيح | التي رسخت شهرة رسام الوجوه
 الشخصية، واذ أنه لسعاده النماذج، كانوا جميعا
 مصورين في أوضاع لائقة وظاهرين بوضوح .

ولكن، هل | درس في التشرّيح | هي فعلا صورة
 جماعية بسيطة كما اعتبرت حتى الآن؟ ألا نجد هنا
 أيضا ذلك التوجه ذاته الذي سوف يظهر بمزيد من
 القوة في | الطواف الليلي |، الاتجاه الى تحويل الصورة
 العادية المتوازنة الى واقع دراماتيكي متوتر؟

يؤكد [فرومانتين] : [انه في « درس في التشرّيح »
 قد نسي الموت بسبب لعبة الألوان] . ولا يجمع هذا
 التأكيد أي جامع بالحقيقة، ان ظهور الموت هو خدعة
 نظمة حولها اللوحة وهي مفتاح لمفزى المشهد .

ليس مصادفة أن اهتمام الشخوص مرتر على
 الجسد الميت حيث يسقط أقوى ضوء . ليس
 مصادفة أن الفنان توصل الى قرار ادخال هذا
 الجسد في اللوحة مع أن وجوده دون معنى . ذلك لأن
 الناس الذين يؤكدون بحق أن | الطواف الليلي | السب

صحيح ان بعض الاشخاص في اللوحة نصف مختلفين
 ولا يظهر سوى (٢٨) شخصا - دون ان نحسب
 الاطفال - وقد صور في البداية (٣١) شخصا | قص
 الطرف الايسر من اللوحة لتوضع في صالة البلدية | ،
 وكان عدد النماذج | موديل | التي كان على | رامبرانت |
 أن يصورهم ستة عشر ، وجميع هؤلاء الذين وضعت
 أسماءهم على الترس الديكوري الذي اضيف فيما بعد
 - ليستطيعوا بسهولة أن يجدوا وجوههم في اللوحة .
 لقد حفظت شهادة اثنين من المشاركين هما

| بروكخورست | و | كروسبيرغن | وقد اكد ان كل
 واحد من الرماة الستة عشر ، قد دفع مبلغا يقارب
 المئة فلورينا ، بعضهم أكثر وبعضهم أقل ، وفق المكان
 الذي يشغله ، وهذه الشهادة تظهر بوضوح كافٍ أنهم
 ما داموا قد دفعوا فإن اللوحة لم ترفض ، وما دام
 الدفع قد تم | وفق المكان المشغول | فإنهم قد ارتضوا
 أماكنهم حتى ولو لم يكونوا راضين تماما عنها .

وكون لوحة | الطواف الليلي | قد ثمنت ثميننا رفيعا
 في زمنها ، يؤكد تقويم | صامويل فان هورغستراتن |
 تلميذ | رامبرانت | : لقد سعى الفنان الى
 تنظيم اللوحة أكثر مما سعى الى بلوغ الشبه التام
 بالنماذج ، وهذا النتاج ، أيا كان الاعتراض عليه ،
 سوف يحجب جميع المنافسين ، أنه غني بالتصورات ،
 منسق ومرسوم بقوة ، بحيث تبدو اللوحة الاخرى اذا
 ما قورنت به وكأنها أوراقي لعب . [] .

وكما هي حال زبائن الفنان ، وكذلك كان الشارحون فيما بعد ، مندهشين لغرابة [الطواف الليلي] ولو أنهم وضعوا موضع الاهتمام كل الغرائب الأخرى في عمل (رامبرانت) لما استغفروا ذلك ، لقد اشتهر المعلم بموهبته كرسام « وجوه شخصية » واشتهر الى جانب ذلك بصلاية الرأي ، كان كثيرا ما يطلب من نماذجه أن يرتدوا ملابس غير عادية ، وخصوصا حين يكونون من عائلته ، لقد صور أباه الطحان في صور جنرال من الطراز الشرقي ، أي بعمامة ، وصور أمه صورة نبية من التوراة - وأخته كأميرة - وزوجته مثل الهة النبات الخرافية ، هذا اذا لم نتحدث عن نماذج إعادة التجسيد الخاصة به التي رسمها في سلسلة من نوحات الوجوه الشخصية وهذا الكرنفال كله ليس وليد نزوات عارضة ، وليس سعيًا قائما بذاته نحو التأثيرات التصويرية ، انه يكشف علنا ، من ناحية خارجية صرف ، ميل [رامبرانت] الشاب الى الدرامية ، فالفنان يحب ، فعلا ، تلوينات المخمل الخفيفة ، وبريق المخمرات والحريز المتنوع ، والتماع الذهب الجذاب ، ولكن هذا بعيد عن أن يكون الاهم ، الاهم هو أنه لا يستطيع أن يرضى بالبحث عن أي تشابه في الهيئة وبلوغه الامر الذي كان الهم الاول لرسام الوجوه الشخصية في ذلك الزمن ، كان يسعى لتصوير النموذج بوجه مؤثر ، وبطابع درامي ، يثبت ما يضيفه عليه بمقتضيات دولاب الملابس ، وهذا الميل الاول سي تعمق ، على الرغم من أنه سيفقد بمرور السنوات دلالاته ، وبقدر ما تزداد معرفة المعلم أن التأثير الفعلي هو في روح الانسان ، لافي الوقائعية الخارجية لحياته ، كانت تزداد تفاهة الدور الذي تلعبه الملحقات « الأكسوار » من الملابس ، والبيئة ، وتظهر درامية وجه الانسان اكثر قوة وتأثيرا . ان [بودلير] باق في ذاكرتنا لا كشاعر وحسب ، بل كأحد أكثر ممثلي النقد الفني موهبة ، وقد كتب : [ان لوحة الوجه الشخصي تبدو لي دائما باعتبارها سيرة حياة محولة الى دراما ، أو هي دراما حقيقية ، فطرة الانسان] ووجهة نظر (رامبرانت) هي تماما مثل هذه النظرة : **الدرامية الى الصورة** .

ولكن (رامبرانت) كان في عام (١٦٤٢) حين ابدع لوحة [الطواف الليلي] ، وما يزال على الطريق نحو أعماله العميقة ، وبعد أن نعرف شذو ذاته ، وطريقته الخاصة في اخراج هذه اللوحة الكبيرة ، هل يمكن أن يدهشنا ، فقبل خمس سنوات حول الرسام صورة عائلية الى معرض لدراما - دراما الابن الضال ، الابن الضال هو نفسه ، أيام الحياة المرفهة ، الثمل من خمرة جمال المرأة ، الجالسة على ركبتيه ، والتي هي في الحقيقة زوجة محتشمة لا أكثر - ساكسيا ، ليس



حمار بلعام

طوافا ليليا ، كانما هم لا يلحظون أن لوحة [درس في التشريح] ليست [درسا في التشريح] ، والنماذج المصورة هنا ليسوا طلاب الدكتور تولب - فبعضهم أكبر منه سنا - بل هم زملاء ومحترمون للطبيب ، وعموما ، ان هذه الصورة صورة جماعية صارت لوحة متناسقة بفضل وجهة نظر المعلم الفنية وبفضل خياله .

ومع ذلك فان ملحوظة [فرومانتين] بأن الموت منسي ، ليست من قبيل المصادفة ، لقد التقط [فرومانتين] شيئا ولكنه لم يجهد ليحزر معناه ، هذا [الشيء] هو لامبالاة المشاهد بالميت ، ولكن اللامبالاة لاتأتي من عدم أهلية الرسام لاثارة انفعالنا بل على العكس ، انها مما تعمد ، ان المؤلفين الذين يرون في اللوحة منافحة للعلم وللدراسة العلمية يفرحون بالمظهر دون أن يلمسوا السخرية الكافية هناك ، ان أولئك الناس الذين أمموا النظر الى الجسد العاري ، لا يدرسون انسانا بل جثة ، الانسان ليس جسدا ، وهذا اقل من ذلك ، انه جسد ميت ، لقد ذهب الانسان وترك جسمه من أجل عمل الاطباء .



القديس بولص في السجن - رامبرانت

يبحث عن أقوياء النهار هرب منهم ، كتب معاصره الفنان [يوهان فان ساندراات] [لم يمتلك ناصية الفن للحفاظ على علو مكانته ، وكان يصاحب دائما أدنى الفئات] ، ان علاقته الطائشة مع [غير تكيه ديركس] مربية (تيتوس) المصابه بالهستيريا ، والتي أنهت ايامها في مشفى المجانين قدر زجته في قضية شغب حول فسخ قران ، وعلاقته اللاحقة والاخيرة مع [هندريكة ستوفليس] لم تكن اقل شغبا في انظار [البيوريتانيين] ، ثم ان انسحابه الى حي متطرف قرب (غيتو اليهود) يشير الى اغترابه الكامل والنهائي عن المجتمع المرفه ، وتصور لنا كتب السيرة هذا الانسحاب ، في كثير من الاحيان ، وكأنه نفي ، فهل الامر كذلك؟! الا يعني الانعتاق اكثر مما يعني النفي!!، اننا نعرف انه في تلك الفترة بالذات أبدع (رامبرانت)

جليليا ، ما اذا كان الفنان حين صورها بظلة لاحدى اساطير التوراة وكان يستشعر تماما شعور بطل الاسطورة ، وبأنه سيصل وشيكا الى هاوية الشقاء، الشقاء العاطفي والروحي ، وكم جرى التقليل من شأنها في سيرته ، مقارنة بسواهما - المالي والديني ، لم يثمن [رامبرانت] أبدا الطيبة الخاصة لامتياز التجارة الهولندية ، في حين عرف أكثر من الكفاية تعقلها ، ولو أنه ثمنها لاستطاع بسهولة فائقة الحفاظ عليها ، لقاء تنازلات طفيفة ، ولكن المعلم لم يلجأ الى التنازلات ، بل خطا خطوات كان يمكن أن تحول الصدوع بينه وبين المجتمع الفاضل الى الهاوية ، وبدلا من أن يستفيد من ايراداته الكبيرة لضمان وضع مادي راسخ قام بتبديدها في شراء اشياء جميلة حتى بيعت ملكيته بالمزاد ، وبدلا من أن



رامبرانت بريسته

اعمق اعماله ، وينقل لنا [ارنولد هوبراكين] جملة ذات معنى كبير للمعلم : **[حين اريد ان ابهج روحي لا ابحت عن التكريمات بل عن الحرية]** .

الحاجات المادية؟! وهذا المجمع للكنوز الفنية لم يتز ابدا الظروف الحياتية ، وكانت قائمة ملكيته قبل بيعها الاضطرابي بليغة الدلالة : مجموعة من الروائع الفنية مع القليل جدا من المفروشات ، وحتى في الغنى كان (رامبرانت) ، وفق شهادة تلاميذه ، مقتصدا في طعامه - القليل من الخبز والجبن او قطعة صغيرة من السمك المملح تكفيه تماما .

ان الالتباسات التي برزت مع [الطواف الليلي] هي مجرد استمرار لتعارض راسخ ، انه التعارض الازلي ذاته بين المجتمع والفنان الذي سبق زمنه ، ويمكن القول انه حتى في هذا التصادم المعتاد فسيعود الدور الفعال لا الى صعوبة تقبل الزبائن بل الى المعلم

المستعصي على الترويض ، والذي فضل الفقر على التبعية ، وسيتلقى [رامبرانت] في المستقبل ايضا طلبات ، وبعد عشرين عاما سيدع اكثر اللوحات الشخصية الجماعية [نقابة منتجي الجوخ] حيث يتم التوصل الى الدراماتية دون مساعدة المؤثرات الخارجية ، وبلوحة الوان واحدة ، محددة نسق الوان الاحمر والبني ، والابيض والاسود ، اما في عام (١٦٦١) وبناء على طلب ، فسوف يضع عمله الكبير [مؤامرة يوليوس تيسيفيليس] باعث احد المعتقدات القديمة - للباتافيين ، وهم اسلاف الهولنديين القدماء جدا ، والذي قاد انتفاضة ضد النير الروماني ، وتحول من اسطورة الى بطل قومي ، التقط الفنان التآمر في اكثر لحظاته توترا - لحظة القسم ، في هذا المسهد الغبشي تسبح حميا دراماتية رامبرانت ، وكأنها قادمة من ظلام القرون ، وتظهر بقوة محددة ، لا اثر في النتاج للمثال ، ولا



منظر - رامبرانت

وهو يعاني الفقر ، لقد عرف الفقر المدقع الاسود بعد وفاة [تيتوس] ، ولكن موت الفنان ايضا لم يتأخر ، واكتفى الوطن بأن يشير الى نهاية اكبر عبقرياته بملحوظة مقتضبة في سجل دفن الموتى : - [٨ تشرين الاول عام (١٦٦٩) رامبرانت فان راين ، فنان عاش في روز ينجراخت - تابوت مع حمالين - مجموع الرسوم : ٢٠ فلورينا] .

لقد قيل بأن لوحة [الطواف الليلي] قومت باعتبارها ذروة في ابداع المعلم ، وكان هذا العمل الضخم ختاماً لمرحلة كان يسعى خلالها كي يكشف الدراماتية في المواقف بمؤثرات بصرية دخيئة - العمل المنظم دينامياً ، والتعاقب المتضاد للاضواء الباهرة ، والامان المحتجبة في الظلام ، والتعارض الحاد للبقع اللونية ، ثم الاستعمال الوافر لمواد الاكسسوار لمساعدة الروي التصويري ، ولكن ما انذي يقوله الفنان في الجوهري

الاحتفالية الملفقة ، ولا المسرحية ، النماذج لا مثيل لها من حيث نموذجيتها ، انهم ارضيون ، احلاف ، على الاغلب ، والاكثر جلافة بينهم [يوليوس الاعور] - وفي الوقت نفسه هم سطحيون ، ومضاؤون بضوء منبعث من الاسفل ، يضيء عليهم منظر الرؤى ، يوحدهم الارتعاش البطولي للتضحية بالنفس .

من الصعب ان نتظر ان تكون لوحة بمثل هذا الايقاع القوي والفج مناسبة لبلدية (امستردام) التي كانت تفضل ماهو سردي او مسرحي ، ومع ذلك فان احترام (رامبرانت) كان بحيث جعل البلدية تطلب بعض الاصلاحات بدلا من ان ترمي العمل ، ولكن الفنان لم يقم بتلك الاصلاحات ، لقد حمل الصورة ، وقص بعض اطرافها كي يمكن وضعها في المفر الذي ستعرض فيه ، حدث ذلك في فترة قاسية على الفنان . ولكن الفنان لم يخضع ابداً فنه للضرورات المادية ، حتى



الدكتور فاوست في مرسومه

لا شيء - اذا كان ينبغي ان نكون دقيقين ، وهذا ينطبق خصوصا لا على الطريقة وليس على الحادث الذي يطرحه لنا .

من المعروف ان اعضاء الجمعيات خلال القرن السابع عشر في هولندا كانت لهم عادة ان يخلدوا في صور شخصية جماعية ، ومن بين هذه الجمعيات افراد مكان خاص لجمعيات الرماة - الحراس المدنيين القائمة منذ العصور الوسطى ، والمنظمة من اجل حماية القرى ، وبعد نهاية الاحتلال الاسباني تحول الحراس الى جمعيات للبرجوازية المسالمة ، تستعمل للذكرى ، وفي

الاحتفالات والولائم والمباريات في الرماية ، ولهذا فان الصور الجماعية لهؤلاء المسلحين ، تمثلهم لنا منتظمين حول منضدة في صالات للحفلات ، كما هي الحال في صور [لفان دير هيلست] و [فرانس هالس] ، واثناء ذلك تكون جميع الوجوه متجهة نحو المشاهد ومرسومة بوضوح ، لان جميع المشاركين قد دفعوا للمؤلف . من الجلي تماما ان (رامبرانت) الذي كلف بتخليد سرية النقيب [فرانس يانينغ] قد قرر ان يفعل شيئا اكثر من صورة مألوفة جماعية ، وان الامر لمختلف ، لو لم نعرف تاريخ اللوحة ، وما كنا لنشعر بأنها تنتمي



رأس رجل عجوز

وهكذا فان مهمة الصورة هي ، بالمناسبة ، المهمة الاولى ، وهذا ما ينبغي الانساؤه ، ولانها كانت مهمة، فانها لم تبد مغرية فنيا ، للفنان فركبها تركيبا ذا معان، قال بعضهم انها لوحة تاريخية ، واكد آخرون انها كناية وحسبها غيرهم رؤيا (فانتازية) ورأى آخرون انها مشهد حياتي .

نرى ان التأكيدات الثلاثة الاوائل لا تحتوي اي نقد ، فلم يبدع (رامبرانت) ابدا كنايات - انها غريبة عن رؤيته الفنية ، يمكننا البحث عن الكنايات

الى صنف الصورة الجماعية ، والامر مختلف ، اذ ان جميع الدارسين قد رفضوا النظر الى العمل على انه لوحة شخصية جماعية ، وهذه من النقاط القليلة التي سادت حولها وحدة الرأي .

ومع ذلك نرى انها تنتمي ، من بين ما تنتمي اليه، الى الصورة الشخصية الجماعية ، ومهما بدا منظرها غير عادي ، ولو لم يكلف الفنان برسم الصورة ، فهل كان سينتقي أولئك النماذج - الذين في غالبيتهم ليسوا جذابين كآناس - ويبدل الجهد لجمعهم في عمل متكامل .



حضر على المعدن ... رامبرانت

الجماعية بشكل مشهد حياتي ، وقد يبدو موضوع العمل لغزا ، وتحفظ في اليوم النقيب العائلي مسودة صغير من مسودات (الطواف الليلي) مرافقة بالنص التالي : [مسودة للوحة التي في الصالة الكبرى بيت الرماة ، يبدو فيها الشاب [بانينغ كوك] بيزة نقيب يوعز للملازم أول بأن تنطلق السرية في المسيرة] .

لقد تم الفعل نهارا ، التسمية غير الدقيقة التي قد تضلل المشاهد يمكن ان ترجع الى قتامة الطلاء بفعل الزمن ، مما اعطى الصورة مظهر المشهد الليلي ، ومن ثم فان الطلاء قد نظف ، ولكن بعد اصلاحات تمت عامي [١٩٤٦ - ١٩٤٧] فعادت اللوحة الى بريقتها الاول ، ولقد حكم بعض الشارحين على الظل الواقع من يد (كوك) على ثياب الملازم الاول فحددوا بأنه يرجع الى الصباح الباكر ، وما يدهشنا هو أنه لا يوجد مؤلفون ناقشوا هذا الرأي كأن يعلنوا ان ذلك يرجع الى وقت متأخر بعد الظهر .

عند (دورر) او بوسخ - لا عند (رامبرانت) ، والمؤلفون الذين يتكلمون على الرؤيا الفانتازية يقعون تحت تأثير الاضاءة الغريب . يكفي ان نتصور المشهد في سوء نهاري عادي كي نفهم حالا ان الاضاءة نفسها عادية ، الاضاءة ، طبعا ، تلعب دورا هاما في ايقاع اللوحة العام ، ولكنها لا تملي الفكرة ، ان الاضاءة في الرسم اهم بكثير من البروجكتورات في المسرح ، والاساسي في الحاليين معا هم الممثلون .

و (الطواف الليلي) لا يمكن ان تعتبر لوحة تاريخية استنادا لاسباب جلية ، ذلك لانها اولا لا ترتبط بالتاريخ بل بما هو يومي في تلك الفترة ، وثانيا لانها لا تعبر عن أي حدث ما لم نعتبر ان رغبة النقيب (كوك) ورفاقه في الظهور امام الجمهور حدثا .

يبقى الرأي الاخير الذي يمكن قبوله اكثر من سواه من جميع الجوانب ، اي اعتبارها مشهدا حياتيا ، وقد قيل بدقة اكثر ، ان الفنان قرر ان يغلف اللوحة



رأس ابن رامبرانت
في شخص قائد

فصيلة منظمة . بل حركة اختلاط تؤكد لها ديناميكية
الاجسام المتناقضة والخطوط العمودية ، والمحورية
للبنادق ، والرماح ، واجزاء اللوحة المضاء بقوة ،
والاجزاء الاخرى المظلمة جدا .

وكل هذه الفوضى التي في وضع تصويري أسر ،
هي في الواقع صعبة الشرح ، اذا بحثنا في كل وضع
من الاوضاع ، وفي كل ايماءة ، عن معنى مجازي
بالضرورة ، واذا سألنا [لماذا] تجاه كل تفصيل ثري؟
ان قسما من [اللماذات] ؟ هو ساذج بقدر ما هو غير
مفيد ، كما هي حال اسئلة الطفل : [لماذا الاوراق
خضراء ، ولماذا للوردة اشواك ، لماذا لا تعض الدودة؟]
وهذه الاسئلة طبيعية لدى الطفل بينما تشهد حين
يطرحها النقاد على ارتياب غير مبرر بنوايا الفنان .

والنوايا بسيطة جدا اذا نظرنا الى اللوحة ، دون
فكرة مسبقة ، ان بعض لوحات الوجوه الشخصية
الجماعية تؤدي ، الى حد ما ، وظيفة الصور الفوتوغرافية

وكما اشرنا ، فان الرماة قد رسموا امام باب مدينة ،
في المستوى الاول وفي مركز العمل تقريبا ، [تقريبا ،
لانه كما نذكر ، قد قطع احد اطراف اللوحة] نرى
طلعة (كوك) الطويلة في ثياب سوداء ووشاح قرمزي ،
والى جانبه الملازم الاول القصير في بزة انيقة مذهبة ،
وكانهما يسيران نحونا ، والنقيب اذا حكمنا على الايماءة ،
يوضح لمساعدته او يامرهم امرا ، الاشخاص الآخرون ،
مصورون الى الخلف في اربع جماعات ، موحين بالفوضى
الشاملة ، ويبدو بعضهم للوهلة الاولى تحت قبة الباب
القائمة ، ويبدو آخرون متجمعين الى الجانبين رافعين
الرماح والحراش ، احدهم يسوي الراية ، والثاني
يطلق النار ، ويقوى الشعور بالتشويش بسبب
يقرع الطبل للاجتماع ، والثالث يعد البارودة ، والرابع
الايماءات غير الرشيقة ، وتنوع التعبيرات ، والاطفال
المنحبرين بين الرماة ، والكلب الذي ينبح تجاه قارع
الطبل ، المشهد متحرك ولكن الحركة ليست حركة

التي تؤخذ اثناء الاحتفالات ، واجتماعات الاصدقاء ، والاعياد الاسرورية ، واليوم ، حين صار بإمكان كل مواطن ان يصور بآلة تصويره ، صار التصوير الفوتوغرافي مبتذلا ، وبهتت فتنه مثل هذه الصور كثيرا ، اما في زمنها فكانت عنصرا هاما من عناصر طبقوس الاعراس وغيرها ، ففي تلك الصور الباقية كهدية للاجيال ، كان كل مشترك يحرص على ان يحتل مكانا ، ان لم يكن فخريا ، فعلى الاقل بارزا ، وعلى ان تبدو هيئته مؤثرة ، على افضل وجه ، ومثل هذه الصور التي على الرغم من انها لم تؤخذ بآلة التصوير ، نراها في اعمال فنانين مثل (فان دير هيلست) صورة رامبرانت هي من طبيعة اخرى كما راينا .



المستحمة... رامبرانت

كان ينبغي ان يجتمع الرماة في مكان محدد ، لقد مثل لنا الفنان ذلك المكان، وكان ينبغي ان يرتدي الرماة ثياب العيد . وقد جهد الفنان كي يرسم تلك الثياب . ومن المحتمل انه حاول تزيينها ، الى هنا يسير كل شيء على ما يرام . ولكن كان ينبغي ان يصورهم في حالة استعداد لمسيرة احتفالية ، وان يأخذ كل منهم مكانة الجدير به في الصورة ، لقد خيب الفنان هنا ، آمال مقرضيه المال، لقد اسرع في تصويرهم قبل ان يستعدوا وذلك في اكثر لحظات عدم الاستعداد اختلاطا ، ويخيل لنا ان كل لغز العمل يعود الى ذلك .

لنتصور ان مصورا فوتوغرافيا اراد ان يأخذ صورة جماعية فصاح | هيا ، قفوا هناك | ، ولكن عدسة الآلة انفتحت حين راح الناس يلفطون في فوضى، سيحصل على صورة للبلبل . خالية من كل احتفالية، ولكنها واقعية وحية ، ذلك ما حصل في الطواف الليلي | ، وتلك كانت فكرة الرسام ، لقد رسم (رامبرانت) نماذجه غير مصطفين ، احدهم الى جانب الآخر في وضع احتفالي ، بل في الاوضاع الاكثر عرضة للمصادفة ، والاكثر اختلاطا ، وقد تصورهم لا كما ارادوا ان يظهروا شجعانا ، انيقين مزدانين - بل كما هم في الحقيقة مواطنين مسالمين ليس السلاح وعدة الحرب معهم سوى قناع عيد تنكري ، ان | لقطة | آلة التصوير المتعمدة والسابقة لا وانها - الصورة الشخصية الجماعية قد صارتا مشهدا حياتيا تنبض فيه الحياة .

اذا نظرنا الى اللوحة من مثل زاوية النظر هذه ، فسوف نرى ان كل ما فيها معطل ، وان كل شيء في مكانه ، اهي فوضى ، اجل فوضى ، ولكنها منفذة وفق فكرة محددة ، فكانما (رامبرانت) يريد ان يقول لنا : هاكم الحياة ، هاكم البشرية ، انه تشوش ، ولكنه تشوش يحفز على ان يمتلك ، ذلك لاننا نشعر ان هؤلاء الناس لا يلفطون دون مقابل ، وان كل واحد يعرف مكانه ، وانهم على الرغم من الاختلاط الكامل



رامبرانت... صورة شخصية



صورة شخصية .. رامبرانت

مألوفاً لنا ، انها ساكسيا ، زوجة الفنان ، بطلة العديد من اللوحات ، وخلال الشهور التي كان يعمل فيها الفنان في اللوحة الكبيرة كانت (ساكسيا) مريضة جداً ، ومن المحتمل ان يكون (رامبرانت) احس بأنه سيخسرهما ، ولقد لاحقه الاحساس المسبق الثقيل حتى اثناء ساعات العمل المتوتر ، ورسم ساكسيا فتاة صغيرة ، كي يضع في اللوحة الكبيرة لاعذابه وحبه فحسب ، بل فكرة عميقة افلتت ، لا احد يعلم لماذا ، من انتباه الشارحين .

يحمل الطفل على حزامه كيس نقود وديكا ابيض ، هذه الهديانات وفق النظرة الاولى ترمز الى الربح والفوز ، فمن المعروف ان الفائزين في المباريات يكسبون ديكا ابيض ، السعادة عارضة ولا معة ، تمضي دون ان يلحظها احد - هكذا نرى مغزى هذا الشكل ، ولكن المعلم ، باعتباره معلماً فعلاً ، لم يهبط بالرمز الى مستوى الكناية ، فالمشاهد الحساس ليس بحاجة الى تفصيلات في الروي ، من ديوك واكياس ، كي يحس

سيقفون سريعاً في النسق ، ولكن لا يكون حينذاك للفنان ما يفعله ، لا يهمه سكون الوصول ، بل ديناميكية السعي الى الوصول ، انه يستعذب هذا الهرج الحياتي الذي تطل من فرحته الاحتفالية ، وكأنها جزء منه ، تلك الفتاة الفاتنة التي نراها تتسلل الى هناك ، الى اليسار ، بين أولئك الرجال الضخام ، من العسير الا نراها ، اذ على الرغم من انها تلاوح صغيرة لطيفة بين الجماعات القائمة ، فانها مغمورة بالنور - انها مركز الضوء الثاني في اللوحة .

وكان الحجاج ورجال القوافل يرسمون على القماش شمعة او مصباحاً ، لينيروا المسيح صغيراً ، (رامبرانت) لا يحتاج الى مثل هذه الملحقات [اكسسوار] ، فالطفل الذي رسمه هو نفسه مصدر للضوء ، وهو ليس ، اطلاقاً ، امرأة قادمة من مزامير التوراة ، وليس [قزماً قبيحاً قميئاً] ، بل هو طفل حقاً ، وهو اجمل اشخاص الصورة ، انه كائن فائن مشع ، يبدو لنا وجهة معروفا الى حد بعيد ، وكان ينبغي ان يكون



صورة شخصية ... رامبرانت

الصحيحة حتى تبدو الدراسة الكاملة لعمله مفرطة بالظهور وانه لمن المفامرة محاولة اعادة صياغة السمات المشهورة منذ زمن بعيد ، وهي على كل حال امرشاق ، وليست اقل طموحا مهمة الوصول الى حقائق جديدة من مناقشة ما قيل حول المعلم من غير الحقائق ، لان ذلك يعني اجتياز دغل متشابك من المنشورات الكبيرة والصغيرة ، لقد اصبح (رامبرانت) ضحية للنقد التجريبي والشكلاني والاجتماعي ، اذ كان كل منها يحرف على طريقته الى هذه الدرجة ، او تلك مغزى عمله الفني .

ان الاخطاء المنهجية الاكثر عادية في ايامنا فيما يخص ابداع (رامبرانت) متعلقة بالانتكاسات المتأخرت للمسيرة الايجابية ، ويبدو ذلك ، خصوصا ، في (التواريخ العامة) الجماهيرية ، او في البانورامات الخاصة بعصور محددة ، فها ، من اجل المزيد من الوضوح ، يدمج الفنانون في مدارس قومية ، اما من اجل المزيد من (العلمانية) فان ميزة المدارس تستخلص من الخصائص العامة (للبيئة) و (لفترة) ، وانه لمن المؤكد ان اشكال فرادة المعلمين تضر الكثير اثناء هذه العمليات ، ومن ثم ، فاية نظرة شاملة واي وضوح ، كل ذلك يذكر مع الكثير من الارتياح بأعمال [ايبوليت تين] الذي ماتزال محاضراته تمثل كتابا مساعدا لمؤلفين معروفين .

كل هذا الجمال النقي والفض في هذا الشكل الصغير ، المنحوت من ضوء ومحبة ، ضوء السعادة الفاتن والمغري ، والذي يظهر ، لا يعلم سوى الله من اين ، ليعترض حياتنا ثم يختفي .

ان من يحظى بسعادة ان يرى اليوم لوحة (الطواف الليلي) ، الاصلية سينظر اليها ، لسوء الحظ ، وهي محبوسة في قفص ، فبعد ان تعرضت قبل سنوات لعمل اجرامي بربري ، عزلت اللوحة عن الجمهور في واجهة ضخمة ، ولكنها تبدو دائما في ذاكرتي كما سبق ان رايتها حين دخلت صالة المتحف لأول مرة ، كانت كانت تشغل كل الجدار وتصل الى الارض تاركة انطبعا مذهلا ، يحس المشاهد ان هذه الجمهرة من الناس تتجه نحوه مباشرة ، وان النقيب والملازم الاول قادمان للاقائه ، وان هذا العالم المبالغ فيه من الضوء والظلمة يطوقه ، كي يصير عالمه ، وهو عالم اكثر واقعية من أي عالم يومي ونثري .

كتب [توريه بيورغر] منذ عام (١٨٥٨) ب [كل هذا الحشد المتحرك كأنما يندفع الى الامام ، يتحرك كالمشاهد في الصالة وبأتي نحوه] ويرى [اوتو بينيشي] ان النقيب والملازم الاول [يتحركان بحزم نحونا ، حتى نشعر انه ينبغي ان نجيد كي نفسح لهما الدرب .] وبكلمات (جان ليماري فان) : [المشاهد يقترب نحو اللوحة ثم يتوقف فجأة ، لان اللوحة ذاتها تأتي نحوه .] وهذا صحيح تماما ، اللوحة تأتي نحونا ، وهذا لا يتعلق بالطواف الليلي وحدها ، ولا بوهم (المشاهد) الذي هو العنصر الاكثر جوهرية في التقبل الجمالي ، وحين نحس ان اللوحة تأتي نحونا ، او نتفتح كنافذة امامنا ، او انها تختصنا بجوها الخاص ، فهذا يعني ان التماس الحقيقي قائم ، والافضل ، في مثل هذه الحال ، ان تحافظ على انطباعاتنا ومشاعرنا ، اذ لا نستطيع ان نحسم ما اذا كان يجب ان نصدقها ، ام نؤجل ذلك للحصول على نصيحة المختصين ، التأثير الجمالي هو ، الى حد ما ، كالتأثير الغرامي ، فلا يجوز ان نبده سريعا ، ولا ان نعلنه سريعا ، فللفتاة شعر اشقر وخرسان محشوان ، واما سمعتها في الحي فلا تحسد عليها ، وسيكون لدينا الوقت دائما من اجل خيبة الامل ، فالروعة نادرة وثمانية .

وهكذا فان لوحة [الطواف الليلي] لا تمثل لغزا ، ولا نكبة في ابداع (رامبرانت) وهي ، بغض النظر عن سماتها النوعية ، يمكن ان تحسب انجازا رفيعا ، انها تقودنا الى عالم المعلم ، ولكن ليس الى اكثر من غرفة الانتظار ، ولهذا ينبغي ان نقول بضع كلمات ، حول سمة هذا العالم دون ادعاءات غير سديدة حول استنفادها .

لقد كتب عن (رامبرانت) الكثير من الامور



التقابة ...
لوحة رامبرانت الشهيرة

ان [فلسفة الفن] لايبوليت تين بمبادئها الوضعية قد وجهت ضربة جديّة للمعيارية ، والارادية في علم الجمال ، وبغض النظر عن بعض الجوانب الصحيحة ، فان نظرية (تين) حول العرق ، والوسط ، والفترة الزمنية ، كما اشير الى ذلك اكثر من مرة ، فيها الكثير من المثالب كمنهج عام ، وهذه المثالب ابصرها (تين) نفسه ، وعرضها اثناء الدراسة المعموسة للحقائق الفنية ، ان الطموح الى الدفاع عنها ، بأي ثمن ، هو اطروحة ساذجة من وجهة النظر الاجتماعية ، وان الاطلاع السطحي تماما في مجال الفن ، دون ان نتكلم على انعدام بضع سمات اخرى ضرورية للتعمق في مغزى الابداع ، قد دفعا (تين) في مواضع غير نادرة الى تحليلات ، واستنتاجات حدها الهزل ، ولقد حاول المؤلف ان يوضح اللون عند (روبنز) و (رامبرانت) بخصائص ضوء الشمال وجوه ، وما الى ذلك مما في البندقية ، ولانه من المعروف جدا ان تلوين (روبنز) مختلف جدا لا عن تلوينات البنادقة ، وحسب بل وعن تلوين (رامبرانت) واج (تين) يتحايل كي يوضح ان (روبنز) قد صور الاجساد والاشياء كما تبدو تحت (الضوء القوي) ، في حين ابدعها (رامبرانت) كما تبدو حين يكون [الضوء شاحبا] ، [تكاد العناصر تحدد بالظلال ، تكاد تمتزج بالظراف ، مساء ، في سرداب ، وتحت مصباح ، وفي غرفة ، حيث ينزلق من

التافذة شعاع كاب ، انها تمنحي ، من هنا التلوين الذي احيت به هولندا عبقرية (رامبرانت) . ولقد كتب [فيرهارن] آخذا بالاعتبار منهج (تين) بجلاء يقول في كتابه حول (رامبرانت) انه يكفي ان تظهر عبقرية بطولية كي تحيل نظرية البيئة الى وبر وهباء ، لن نصل الى العبقرية البطولية ، يكفي ان نضيف الى اسمي (روبنز) و (رامبرانت) اسما آخر هو اسم (فيرمير) فلا يبقى شيء من دهاء اختبارات (تين) المناخية - البصرية ، ذلك لان لوحات (فيرمير) ، على الرغم من انها مرسومة في الشمال ، وفي هولندا بالذات لا تنتمي الى توهج (روبنز) ولا الى وفرة تلوين (رامبرانت) ، بل هي قائمة في حدود مقامات غنية ، ونبيلة ، ومتناغمة ، يحسده عليها البنادقة ، ومن المتع في مثل هذه الحال ان ننسب (فيرمير) الى منطقة مناخية ، مع انه لا توجد طريقة لاعلانه من البندقية ، ان (تين) غير خبير بتاتا بمسائل التلوين ، بل ليس لديه تصور عن ان الالوان اكثر رينا لا في [الضوء القوي] لانه في الشمال او الجنوب ، يفقد الاشياء اللون بدرجة اكبر او اصغر ، ان الالوان تضيئي الايقاع ، وتندغم عفويا في تناغم تحت الاضاءة المبعثرة ، بالضبط او تحت ضوء الشمس الخفيف ، في جو رطب لبلدان مثل هولندا ، وهذا يبدو جليا تماما في رسوم رسامي المناظر الهولنديين [سيفيريس] ،



صورة صجون ... رامبرانت

بل قد جاء من الجنوب ، ومن ايطاليا تحديدا ، وبالمزيد من الدقة - من (كارافاجيو) .
لقد قال (ديفا) [ليس الهواء الذي في اللوحات هو الهواء الذي نستنشفه] وكذلك هي حال الالوان فالوان الرسام ، وخصوصا ألوان الملون الحق ، ليست هي ألوان العالم المحيط بنا [، ان (تين) وتلامذته ، بعملياتهم الفظة بوساطة وسائل مثل البيئة والعرق في ميدان الفن المرفه ، يذكروننا بفيلة وقعت في حانوت زجاج ، فعلى الرغم من انه يتكلم على (نشوة الخيال) فان (تين) لا يفهم ، وليس مؤهلا لان يفسر ظاهرة كالخيال الابداعي ، واقل من ذلك ، لان يستوعب اصالة التفرد الابداعي ، وعدم تكرارته .
ان العديد من المؤلفين ، دون ان يصلوا الى

و (فان ديل فيلد) ، (هو بيما) و (كونييك) ، والغرباء جدا عن (توهج رامبرانت) ، ليس مصادفة ان فضل الانطباعيون العمل في مثل هذه الظروف ، وهربوا من ضوء الجنوب ، ان من يتصور ان (فان غوغ) قد غزى مقامات لوحاته المشددة من الجنوب الفرنسي ، يقع في الضلال ذاته الذي وقع فيه (تين) تجاه (روبنز) ، واذا وصل المؤلف حول (رامبرانت) في بحثه عن البراهين الى مثل هذا التشوش ، فقد راح يحدثنا عن الاضاءة المسائية (في الغرفة) و (تحت المصباح) دون ان يحسب حسابا لكون المصباح يضيء في احدى الغرف بالطريقة ذاتها ، سواء كان ذلك في الشمال او الجنوب ، لندع جانبا حقيقة ان التضاد الحاد بين الانوار والظلمات ، ليس من ابتكار (رامبرانت)



صورة شخص عجوز.. رامبرانت

وملزمة ، ولكن العبقرى يخلط كل شيء ، انه سيبرز ،
 حتما ، فوق المدرسة التى يقمونه فيها ، وسيخرج
 عن اطار الاسلوب الذى ينسبونه اليه ، وسيلج على
 أن يسبق العصر الذى حكم عليه ان يعيش فيه ، وقد
 حطم (رامبرانت) جميع حدود التماثل ، ولم يتجاوز
 عصره ، وحسب ، بل العصر الذى تلاه ، ما كان
 ينوي التصوير باسلوب (الباروك) ، وقد رفض اتباع
 أي اتجاه اساسي من اتجاهات الرسم الهولندي أو
 الاوروبي في ذلك الزمن ، وما كان من الممكن تصنيفه ،
 أو وضعه تحت أية شارة ، سوى شارة اسمه الخاص ،
 انه (رامبرانت) .

لقد تميز المعلم عن معاصريه ، حتى حين ننظر
 اليه من تلك الناحية التى تعتبر في احيان غير نادرة

مؤلفات (تين) ، ودون الدخول في التفاصيل ، قد
 اتبعوا الخط ذاته في التوضيحات والموازنات ، منطلقين
 من المقولة ذاتها حول دور الاصاله الاجتماعيه ،
 والتاريخيه والقوميه في تكوين الشخصيه الابداعيه ،
 ومن العبث ، أن نفعل اهميه هذه العوامل ، ولكن
 من غير المجدي أن ننتظر ان يقودنا اقحامها الالى في
 المعادله الى القرار الصحيح ، ومع أن امثال هؤلاء
 المؤلفين يعظمون بروح التقاليد الطبيه عبقرية
 (رامبرانت) فانهم كأنما يعانون نوعا من الاهتياج
 الخفي تجاه العبقرى ، لو لم توجد هذه الشواذات -
 العبقريات في تاريخ الفن ، لهيمن نمط اخر مختلف ،
 وكان كل شيء واضحا ومصنفا ، ولكن وفق العصور ،
 الاساليب ، والمدارس ، ووفق سمات ممتازة وعامة



صورة ستحسية للدوق برونسك

ناحية خارجية - ناحية الموضوع ، لقد وضع اكثر من (١٤٠) لوحة في مواضيع توراتية أو انجيلية في فترة كان فيها الرسم الديني ليس على (الموضة) ، وذلك في (هولندا) على الاقل ، ان هولندا بلد بروتستانتية ، والبروتستانت ، كما هو معروف ، لا يزينون الكنائس باللوحات ، ولم تعد الروحانية زبونا للفنانين ، وليس الفنانين بميالين لتصوير الصلب من أجل المتعة الشخصية ، أي ان الجنس صار متخلفا حين شرع (رامبرانت) يعنى به لا ليبيعه كجنس ، بل ليقوده الى وجهة غير متوقعة ، مستخدما اياه لاهدافه .

ان اول عمل توراتي للمؤلف ، وقد وضعه في العشرين من عمره (طوبيا وزوجته) ، يشهد على اللامبالاة التامة بالتفسيرات الكنسية ، وكذلك بمقتضيات التيقن التاريخي ، لقد تحول ابطال الاسطورة الى فقراء هولنديين ، محرك ديني - في مشهد حياتي ، ومنذ البداية يهشم (رامبرانت) تقاليد التصوير الديني ، ولكن ليس بانزالتها الى مستوى نثر الحياة ، بل برفعها حتى الرؤيا الخيالية ومن ثم الى اعراض الدراما الروحية المؤثرة ، حيث سيتراجع الكيان والخيال الى المستوى الظلفي ، كي تبرز في مركز انتباهنا مفترقات الدروب الروحية للانسان ، ومفترقات الدروب اذلية للشك واليقين ، للجن والمثارة ، لقسوة القلب والحب ، للهلاك والخلاص .

ان السؤال لماذا وضع (رامبرانت) البروتستانتية تصورات دينية كالكاثوليك ، هو سؤال ساذج لسبب بسيط هو ان (رامبرانت) في فنه ليس بروتستانتيا ولا كاثوليكية ، ان تأكيد [بالدينوتشي] ان (رامبرانت) كان مرتبطا بتيار الميتونيين يقوم على اساس راسخ ، فالميتونيون ينكرون القسر والدوغمات الكنسية ، والتفاوت الاجتماعي ، ويدعون الى العودة الى المعنى الاول لكلمة المسيح ، وان نتاجات (رامبرانت) الناضجة تتحدث بوضوح تام على انه عبر عن افكار انسانية وديمقراطية ، تعود الى المسيحية الباكورة ، التي تعري رياء الاغنياء والمتسلطين ، التي صيغت فيما بعد في دوغمات كنسية وضعت بدورها في خدمة الاستبداد والسطو ، ولهذا هي غريبة لوحات المعلم التوراتية والانجيلية عن كل القوانين الكنسية ، وهي موضوعة بحرية الخيال المعجبية ، وتظهر ارتعاشا تعاطفيا ، تقتفر اليه الكثير من الاعمال الابداعية الايطالية والاسبانية التي وضعت تحت عين الكنيسة اليقظة .

ان لوحات [رامبرانت] لا يمكن ان تسمى (دينية) بالمعنى المعتاد للكلمة ، بسبب بسيط هو انها ليست ابدا تصورا وعظما لاي دين ، لقد استخدم الفنان ببساطة ، بيانات الامثولات والاساطير التي كانت مشهورة في ذلك الزمن ، ليعبر عن الحقائق التي توصل

اليها ، والتي لا تنتمي الى الرب بل الى الانسان ، لقد استخدم المعلم تلك الاساطير لانها تقدم له مواقف دراماتيكية محددة ، ولانها معروفة تماما ، ومن ثم فان انتباه المشاهد سيتجه لا نحو تفسير الحديث بل نحو معاناة الابطال ، اي نحو الامر الرئيسي .

ولكي يبرز الامر الرئيسي ، اظهر الرسام في اعماله المتأخرة اقصى الاجاز في تخيل الوضع المتحول تدريجيا ، من وسط هندسي منطقي محبب ، الى جو روحي متلفع بالجهامة ، ومن أجل هذا الهدف صار الفنان اكثر اقتضابا حتى في استعمال تلك الملابس الفريية الطراز ، قيل مرارا انه في اعمال (رامبرانت) الناضجة لم تكن تلك الملابس هدفا بذاتها ، ولم تكن ثمرة شوق غامض الى التنكر كما خيل لبعض المؤلفين ، لقد وظفت تلك الاكسسوارات كعناصر تصويرية في اطار الجو العام المتكون للوحة ، وان انعكاساتها الحريية أو التطريزية واقنيتها الماجورية الصادرة مباغته وسط الغبش ، مثل صدى مرئي للتوتر النفسي الذي يشع من الابطال .

ان كون (رامبرانت) لم يبدع لوحات دينية بالمعنى المعتاد للكلمة يبدو بوضوح خاص في اعماله المتأخرة ، حيث تزول ، الا مع استثناءات نادرة ، الحدود بين المواضيع التوراتية والمعاصرة ، كأنما امتزجت المواضيع الدينية والصور الشخصية الحياتية ، القدم والمعاصرة ،



لوكرسيا مشهد مسرحي ممتيز لرامبرانت



صورة امرأة مجهولة .. ربما كانت زوجته

تلك الصلة الحميمة بين البشر الصغار والانسان التي حاولت الكنيسة طوال قرون أن تقطعها لتظهر نفسها كصيفة وحيدة للاتصال بين الخطاة والرب .

ان نتاج (رامبرانت) التصويري يشتمل على قرابة (٦٣٠) لوحة - أكثر من (٤٠٠) عمل تمثل لوحات وجوه شخصية بالمعنى الدقيق للكلمة ، وهذا يشير بوضوح كاف الى اهتمام المعلم بهذا الجنس ، ولكن (رامبرانت) ليس رسام وجوه اطلاقا ، من نوع [فان دير هيلست] ولا من طراز [فرانس هالس] ! فهو مقارنا بالآخرين لا يعمل بناء على طلب الا نادرا ، وهذا يمكن تفسيره في المرحلة الاولى بأيسر السبل ، اي لعدم وجود الزبائن ، ولكن اي تفسير مماثل غير مشروع في المرحلة التالية، وكذلك غير مشروعة التأكيدات على أن المعلم ما عاد يعجب الزبائن ، وأنه قد خرج من (الموضة) ببساطة ، وغير مقنعة الاحكام القائلة أن الانفصام كان بسبب عدم رغبة الفنان بالقيام بتننازلات في فنه ، ليرضي أذواق النماذج . لقد كان لدى المبدع الكبير المتمرس بتجربة غنية كل الامكانية في تلك الازمنة كي يفرض دون أن يتنازل ، والمثال على ذلك مجدود النهضة الايطالية او رسامو اسبانيا العظماء [الفريكو ، وفيلاسكيث ، وغويا] - وكذلك [رامبرانت] نفسه . في عام (١٦٦٤) أي بعد سنوات عديدة من الاحداث بشأن [الطواف الليلي] وضع (رامبرانت)

يبرزان معا ، تبدو الانسانية في نظر الفنان واحدة لا تنقسم ، منتصبه أمام قضاياها الازلية ، وسباعية على طريقها الازلي الذي هو درب المبدع نفسه ، فقراء (أمستردام) والمسنون اليهود و (رامبرانت) نفسه ، يظهر لونا في هيئات اشخاص التوراة وورسل المسيح ، وهم بالمعنى الدقيق ليسوا أبطالاً للاسطورة ، وليسوا بشرا مأخوذين مما هو يومي مباشرة ، بل هم في الوقت نفسه ، هذا وذاك ، انهم بشر صغار ، فكروا واعتبروا بتشردهم المضني الطويل ، وقد عبروا وفق كلمات كومينسكي : [من متاهة العالم الى جنة القلب] ، هذه النظرة الانسانية قد عبر عنها مباشرة بعشرات من صور المسيح التي وضعت قرابة عام (١٦٦١) .

بعض تلك التصورات بواقعية جلية ، وتذكر بلوحات على السجية ، وهذا ، طبعا ، ليس مصادفة ولا يمكن أن يفسر الا بخيال المعلم الجبار ، انه نتيجة للوضع المصاغ بايجاز في الجملة الانجيلية : [هو ذا الانسان !] (رامبرانت) يصور لنا المسيح انسانا يجرحه الحزن والمعاناة وهو في الوقت نفسه ، لا يحيد عن الطريق الشاعر للحنن والمعاناة ، ويمثل لنا [رامبرانت] الماثرة العليا للتضحية بالنفس والنصر الاسمي للحب ، لا كعمل من اعمال الاله بل من اعمال الانسان ، الانسان بالحرف الكبير [النوع الانساني] تركيب وتبجيل للانسانية الانقى ، وهكنا يقيم الفنان

لوحة شخصية ليان سيكس محافظ (امستردام)
المعجب بالفنان ، وكانت عملا رائعا ، ولم يكن بوسع
حتى ذوي الاذواق التقليدية سوى الاعجاب بها ، لان
المعلم لم يسمح بأي نزوات وانما اقام صورة بديلة ،
وفي الوقت نفسه بلغ الوضع الطبيعي ، وتوصل الى
استكناه السمة النفسية ، والافئاع المطلوب وروعة
وبساطة التفسير التصويري ، كان بإمكان [رامبرانت]
ان تكون لديه الكفاية من طالبى اللوحات من طراز
[يان سيكس] او [نقابة منتجي الجوخ] ، ومن الواضح
امام ذوق الجمهور ، واكثر من ذلك ، فان مؤلفين مثل
[فرومانتين] بدت لهم ، دون تحفظ ، قمة كامل ابداع
[رامبرانت] .

ومن الصعب النقاش حول هذه المسألة ، لانها
تتعلق فعلا بأعمال أساسية ، ولاننا نصل الى جو
التفضيلات الشخصية ، التي هي ايضا جو الحرية
الشخصية ، ومع اعجابي الكامل باللوحة الشخصية
الجماعية - [النقابة] لا اتجاسر على وضعها فوق
انتاجات مثل : [مؤامرة يوليوس تيسيفيليس] ، او
[الابن الضال] ، وبالمناسبة لا يتعلق الامر بتفضيلاتنا
الشخصية ، بل بتفضيلات (رامبرانت) نفسه ونواياه ،
حقا ان لوحات الوجوه الشخصية البديلة كالتى ذكرناها
تمثل في مرحلته المتأخرة استثناءات نادرة ، ويخيل
الى ان ذلك يشهد على ان جهود الرسام كانت متجهة
وجهة اخرى ، وانه عموما ، ما كان يهتم كثيرا بعلاقاته
مع الزبائن ، ان مؤلفين مثل [فرومانتين] يفسرون
ذلك بطبيعة [رامبرانت] المتناقضة ، التي يسكبها
شخصان ، بعادات واهتمامات شديدة التباين .

يرى فرومانتين [لدى هذه العبقرية المكونة من
الفرائب والتباينات] هناك [طبيعتان لم تلحظا حتى
الان ، وهما تعارضان وتكادان لا تلتقيان معا في وقت
واحد ، وفي نتاج واحد ، احدهما هي (مفكر) من
الصعب ان يرضخ حيال متطلبات الاستقامة ، ولكنه
يصبح لا يطال ، في حين ان التزامه بان يكون مستقيما
لا يوقف يده ، والاخرى هي (انسان عملي) يمكن ان
يكون لامعا حين لا يزعجه البصير [وايضا -] ان
(رامبرانت) لا يفسر اذا لم نر فيه شخصين متناقضين
بالطبيعة ويعيق أحدهما الآخر ، قوتهم متماثلة
تقريبا ، وقيمتهم لا تقارن ، وهي متعارضة اطلاقا ،
من حيث الهدف] .

بقدر ما نستطيع الحكم استنادا الى الوقائع
الطيفة لسيرة ما ، وصلت الينا مع الكثير من الاختلاط
والاضافات ، ومع الافتراضات والتكهنات ، فان
(رامبرانت) هو طبع معقد فعلا ، كما ان نقص المعلومات
يعيقنا عن ان نصوغ بحزم تناقضاته ، وقد فعل

(فرومانتين) ذلك مع الكثير من الهذر ، مستندا الى
معطيات مشكوك فيها ، لاحدى الشائعات ، ومشعنا
طريق العبقرى الحياتيه بذراع معايير الشخصية .
معروف ان [فرومانتين] قد حاز اعجاب الجمهور
البورجوازي ، بسرعة فائقة ، بصورة الشرقية وصار
موضة يومه ، وان تصويره الاصطفائي المدين بشيء
ما الى (دوكان) و (دولاكروا) و (كودو) و
(كوربيه) هو تصوير فاتن ويقبل بخفة ، انه لا يزعج
بشيء الذوق التقليدي ، وهو مناسب جدا لتزيين غرف
الاستقبال ، ان (فرومانتين) الذي ضمن الزبائن ،
وميداليات الصالون ، ووسام جوقه الشرف ، وهو
يتمسك بالاقرار بظفره ويسعى الى تثبيته بوساطة
أسلوب تصويري خامد منذ زمن بعيد ، في الفترة التي
ظهر فيها على المسرح مجدودن من أمثال (مانيه) ،
و (ديغا) و (مونيه) ، ليس عسيرا أن نحس أن ذراع
انسان كهذا سوف يبدو صغير اجدا لقياس عبقرى من
وزن (رامبرانت) .

لم يستطع (فرومانتين) ان يفهم ببساطة لماذا
تنحى (رامبرانت) عن المجتمع الفاضل ، ولماذا فشل
بسلوكه المشاكس فرص النجاح الطيبة ، ولماذا
اختلط بالناس البسطاء ، واخيرا لماذا لم يدفع بمزيد
من الرحابة بفنه الامكانيات التي لدى [العملي الرائع]
التي ظهرت في ابداعات مثل [اللوحة الشخصية يان
سيكس] التي يكن لها فرومانتين ، فعلا ، اعجابا
خاصا ، ومن اجل الحقيقة ينبغي ان نلاحظ ان
المؤلف يسعى لان يمتلك تفضيلاته الشخصية ، بان
يثمن (رامبرانت) ثمينا رفيعا ، رؤيته وكذلك
رؤاه ، وخاصة [غير العادية بان يرى ما لا يرى]
وتناولاته التصويرية غير المألوفة ، وخلافا للمحولات
الحادة المتعمدة التي لا يمكن تفسيرها حول (الطواف
الليلي) حاول [فرومانتين] ان يظهر موضوعية تجاه
عمل المعلم بكامله ، وان يؤكد على سماته الاستثنائية ،
بعض احكامه صائبة ، انها لا تتكلم على جدارته
الاحترافية ، ولا مثيل لها لدى الكثيرين من النقاد ،
والصيبة ، كما يخيل لنا ، هي ان الجدارة الاحترافية ،
والذوق ، والفهم النظري الجمالي لفرومانتين ، هي
ذات طابع يسمح له جزئيا بالتغفل في مفرى هذا العمل
الضخم .

يرى النقد ان [الشخصين المتناقضين بالطبيعة]
الذين يضمها (رامبرانت) في شخصه ، يستطيعان في
النهاية ان يتصالحا ويتحدا ، كي يصلا بجهود مشتركة
الى راحة استثنائية ، [نقابة منتجي الجوخ] - ان
الشخصين اللذين تفرقا زمنا طويلا ، قوى روحه
يتصافحان في ساعة النصر الكامل هذه ، لقد انهى
حياته بسلام مع نفسه ، ومن خلال احدى الروائع .



شخص عليه ملامح شرقية مسرحية

ووفق كلمات (فرومانتين) فان [النقابة] هي نقطة الختام للارتقاء ، ويمكن [اعتبارهم خلاصة انتصاراته ، أو الافضل ما قيل حول النتيجة الالامعة لثقته الكاملة] . وهكذا وضع [فرومانتين] « نقطة الختام » والتبجيل للقضية في عام (١٦٦٢) - حين صور النقابين ، أي قبل أن يكمل المعلم طريقه الابداعي بسبع سنوات ، وهذه السنوات السبع ليست فترة دون أي مغزى خاص ، وإذا أكد الناقد أنه منذ لوحة (متى الانجيلي) عام (١٦٦١) قد ظهرت دلائل الضعف الابداعي ، فان ذلك يبقى في حسابه ، ان (رامبرانت) سيبدع ، تحديداً ، في تلك السنوات السبع تلك الروائع التي - دون أن نعارضها مع نجاحاته السابقة - تمثل الختام الفعلي والظافر للقضية ، وحتى لو بقي المعلم مع تلك الابداعات المتأخرة وحدها ، فانه يستحق تماماً المكانة التي احتلها في ذاكرة الانسانية .

وإذا كان ينبغي أن نقبل فرضية (فرومانتين) حول (الطبيعتين الرامبرانتين) فانه يتبع ذلك أن نقر بأن بعض تلك الروائع المتأخرة مثل (المؤامرة) و (الابن الضال) و (سيميون في المعبد) أو تلك التي أحبها (فان غوغ) [العروس اليهودية] ، هي من شغل لا ذلك (العملي) الموضوعي ، بل (المفكر البصير) ، وبالتالي فان (المصالحة) ما بين (الطبيعتين المتعارضتين) لن تتحقق كما هو واضح ، ولكن لا شيء يلزمنا بقبول مصداقية فرضية ، لا تجد ما يؤكدتها في الحقائق الفنية .

لقد ابدع المعلم ، فعلاً ، اعمالاً مختلفة الايقاع جداً ، نتيجة لمختلف الاهتمامات الابداعية ، ولكن هذا لا يعني انه يحمل في ذاته (رامبرانتين) ولو سرنا على هذا الخط من التوهيمات ، لكان علينا أن نتكلم على شخصين أو ثلاثة اشخاص في غويا ، وكذلك الامر في التطور الراسخ لمبدع مثل (الفريكو) إذ ان صور (اللوحات الشخصية) عنده تتمايز جداً ، ولا يمكن الا تمييز عن مشاهد الانجيلية ، ان الناقد ، منجذباً الى سكينه وحدة الشخصية ، لدى المعلمين الذين يحبهم ، والى احادية شكل تفسيره [يؤكد مؤلفون مثل بينزيت أن فرومانتين ظل طوال حياته يرسم لوحة بعينها] مقتنع بأنه ما دامت قد وجدت اختلافات في المعالجة فهذا يعني وجود (رامبرانتين) مختلفين ، انه لا يريد أن يفهم أن السبب لا ينبع من اية ازدواجية داخلية متخيلة ، بل من اختلاف المواضيع ، وأن الفنان الذي يعوزه الاحساس والخيال ، هو وحده الذي يعالج صورة (محافظ امستردام) و (صورة المسيح) التجلي لتلاميذه كالرؤيا في عماوس بطريقة واحدة .

لقد ظهر (رامبرانت) فعلاً مراقباً ثاقب النظر ، وذو بصيرة و (فرومانتين) مصيب تماماً هنا ، ولكن



الطائر يخطف الطفل ...



وجه يعقوب الثالث



وجه امرأة عجوز

ذلك ليس شخصين بل هما طبيعتان لانسان واحد ، وهما لا تتعارضان بل تتكاملان وتتساندان ، قبل وضع (النقابة) بزمان طويل ، ومنذ سنوات الشباب ، ومنذ البداية ذاتها ، وبسبب هذا الترابط العضوي بين الرؤيا فان أكثر تخيلات (رامبرانت) التوراتية اغراقا في الخيال ، تذهل بصدقها الانساني ، وكما هو الحال في أكثر الإبداعات واقعية ، مثل (لوحات شخصية عائلية) و (النقابة) التي تظهر نظرة البصير .

ولان الامر متعلق بأعمال مماثلة ، ينبغي ان نضيف ان الفنان قد وضع العديد من اللوحات الحياتية الى جانب المشاهد التوراتية واللوحات الشخصية ، ولكن ليس مثل التي لدى (فان أوستاد) و (تيربورخ) ، وكذلك وضع سلسلة من المناظر ، ولكنها مختلفة كثيرا عن مناظر (رويسدال) ، لان المراقب والرائي يعملان هنا معا ، وايا كان المجال الذي يتجه (رامبرانت) اليه فكأنما يصير على ان يربنا أن الأشياء يمكن ان تصنع بطريقة أخرى ، غير التي صنعت بها حتى الان ، وكان يعلم مثل هذه النوايا في الحقيقة . ان ملحوظة [فرومانتين] حول أن (رامبرانت) قد عانى [الخوف من أن يكون مبتذلا] . هي ملحوظة ساذجة ، فلا يمكن أن يكون (رامبرانت) مبتذلا في نضجه ، حتى لو أراد ذلك ، وهذا يرجع لسبب بسيط ، هو أنه (رامبرانت) ، لان هم الاصاله ليس من هموم العبقري ، انها هم الدين دون اصالة .

ان اكتشاف (رامبرانت) التاريخي هو في آخر حساب مثل اكتشاف جميع الفنانين العظماء ! الانسان وعالم الانسان ، وكان على كبار البحارة ان يطووا الاشرعة بعد اكتشاف (اميركا) لان القارات التي تنتظر الاكتشاف قد انتهت ، كبار المبدعين يتابعون اسفارهم الخطرة مع انهم يكتشفون دائما القارة ذاتها ، فاي اختلاف بين كل واحدة من هذه التناسبات العظيمة للروح البشرية ، التي تتم على مساحة بائسة قميئة ، أي عن قرب ولكن أي مسافة لا تقاس بين عالم (ليوناردو) الانساني ، وعالم (ميكيلانجلو) ، بين خطاة (رامبرانت) الشعب وصالح (الفريكو) المضائين باللاق .

الثاقلات طفيفة في لوحات (رامبرانت) ، وتكون أحيانا غير واثقة ، مثل ضوء شمعة ، مهددة كل لحظة بالانطفاء ، ولان العين الانسانية تنجذب أكثر ما تنجذب طبيعيا الى ما يلعب ، فان الكثيرين من المؤلفين ، يركزون انتباههم أساسا على تلك الاماكن المضاءة من التلوين المترف ، كي يخبرونا كم احب المعلم منسوجات الشرق الفنية ، والمعادن النبيلة ، والاحجار الثمينة ، وهكذا الحال تأكيدا .

ومع ذلك فوسط ظلمات ليل (رامبرانت) يتجه

انتباه المشاهد الحساس نحو ثروات أخرى - نحو الاحجار الثمينة للعيون الانسانية المعانية ، نحو الذهب العتيق للوجوه المكدبة ، والأيدي المجرحة ، نحو نظرات التنوير ، ونحو تجعدات المعاناة المعبرة بعمق عن التجربة ، هذه الوجوه تبرز أحيانا ، غامضة من الظلام الصديء ، مثل ضوء شمعة ، مهدد بالانطفاء بعد لحظة ، كل انسان يحمل نوره ، كما يحمل المصباح الشعلة في ذاته ، وكل واحد ينير الدرب أمام نفسه وعبر نفسه ، ويبحث بدأب عن معبر عبر تهديد الظلام المعلق فوقه ، لانه ان كف عن البحث عن معبر ينطفئ النور .

انه ضوء غير واثق وغامض ، مثل شعلة الشمعة الوجل ، ولكنه أحيانا تحت ضغط التفجير الداخلي يشتعل حتى التآلق المهيمن ، انه يبدو حتى في اللوحة المؤثرة [الوضع في الضريح] التي وضعها (رامبرانت) الشاب ، حيث جسد المسيح الميت مضاء بألق الظفر ، وهو ينزلق فيما بعد ، لطيفا رقيقا فوق ظهر الابن الضال المذنب ، مشعا بحب يدي الاب ، انه يضيء بصرامة ويعظم هيئات المتأمرين ، المتنامين من الظلام ، المتوقدين المؤثرين ، المتجلين وحدهم في ضوء ولهب أسمى شعور - الاستعداد للتضحية بالنفس .

[الانسان عالم قائم بذاته بضوئه وظلماته] هذه الحكمة القديمة يمكن قبولها أو مناقشتها ، ولكن لوحات (رامبرانت) تصعب مناقشتها ، وعلى الأقل من قبل المشاهد الواعي ، انها لا تكشف لنا دراماتيه المصير الانساني ، وحسب بل توحى لنا بالمخرج ، فهي تضم النبوة والتجربة الحياتية ، التجربة والنبوة متجسدتان في مسيرة طويلة من الاشكال الثرية وغير المعتادة ، الارضية والخيالية ، البائسة والمهيبة ، ولا يمكن ان ننسى والمؤثرة ، اشكال رجال ونساء معروفين وغير معروفين ، احاطهم الفنان بالخلود ، ليشيروا الى طريق الموتى ، امام هذه الاسيرة الصامتة الخزينة ، الحية والتي لا تفقر بحضورها ، ننسى ، أحيانا ، أن هؤلاء الناس مصنوعون من الدهان ، كما صنع آدم من الصلصال في الاسطورة ، يجب ان نقرب من الصورة كي نتكشف لنا البراعة المعقدة وعدم التصنع المسيطر ، اللذان حول بهما المعلم المعجّن اللوني الى جسد ، الى جو وضوء .

ولكن ما ننساه أحيانا هو أن هذه الشخصيات ليست وليدة المراقبة الجافة ، بل وليدة ارتعاش حميم ، كتب (هنري فوسيون) : [في كل نتاج من نتاجات (رامبرانت) نحس دفء اليد الانسانية] ، ويتكلم المؤرخ على اليد وحدها معتمدا على حسنا ، ذلك لان هذا الدفء المدهش في التنفيذ هو وليد شعور عفوي سخى متدفق يحيي ارتعاشة كل ضربة دهان .



الخاروف المذبوح

نحو من يوجه هذا الشعور ، هذا الشعاع المقتدر
من الحب ، انحو هؤلاء الناس المصنوعين من دهان ،
ام من خلّالهم ، نحو الآخرين الذين سيقفون ذات يوم ،
سنوات او قرون امام العمل الابداعي ؛ ... هذا الكاره
البشر ، هذا الاناني والانسان الفظ ، اذا صدقنا
الشائعة لم يتهرب من طلبات الزبائن بهدف العمل
لنفسه ، بل ليبعد لزبائن آخرين ، زبائن المستقبل ،
نحس ونحن نقف امام لوحة (رامبرانت) شعورا

غريبا ، نحس انها صنعت لنا ، وانها تنتمي الينا ،
وانها تناقش حقيقتها الخفية طويلا معنا ، كي تجعلنا
انسانيين اكثر ، وانها تحيطنا بحبها ، وانها تجعلنا
انبل بجمالها ، كي تجعلنا انسانيين اكثر ، وعلى قدر
خطورة الظلمات المعلقة في اللوحة يكون نظرنا اكثر عطشا
في تطلعه الى النور، نور الحب الذي يضيء درب الخلاص
شديد الانحدار ، الذي شقه الانسان (النوع) للبشر
الصغار .

فرانسيكو زورباران

١٥٩٨ - ١٦٦٢

« الفنان الاسباني الذي لم يعترف
اهل الفن بموهبته الا بعد مرور عدة
قرون » .

ترجمته واعماله: بشير فضة

..... [وهذا فنان آخر منسي ، عثرت على آثاره
في مطبوعة بالالوان الطبيعية من منشورات الفن
الكلاسيكي الصادرة عن دار فلاماريون الباريسية ،
والمترجمة اصلا عن الايطالية ، انه فرنسيسكو زورباران
(١٥٩٨ - ١٦٦٢) الرسام الاسباني ، من مواليد
(استرامادور) الذي لم يشتهر امره ، ولم يسطع
نجمه ، ولم يلفت اليه انتباه النقاد الا بعد مضي عصور
على موته .

اشتهر (زورباران) برسم اللوحات الدينية كأمثاله
من الفنانين الكلاسيكيين الذين كانت الكنيسة ترعاهم
وتستخدمهم ، من اجل أغراضها ، بيد ان فنه امتاز
بالواقعية الجريئة القوية ، كما اجمع على ذلك النقاد
المتأخرون] .

يقول الناقد الفني (بول غوينار) في مقدمة هذه
المطبوعة الملونة :

— [ماذا نقول اليوم في فن زورباران ؟!] .

لقد بدا نجمه يسطع منذ نصف قرن ولا يزال ،
فقد وقع عليه اخيرا اختيار اهل الفن في العالم ،
واعتبروه كاحد كبار الفنانين في التاريخ الاسباني ، بعد
[الفريكو] وعلى مستوى (ريبيرا) و (غويا) تقريبا ،
وهذا الصعود المفاجيء يتناقض نسبيا مع اهمال ذكره
في العصور الفابرة ، ذلك ان فن (زورباران) كان
متقلبا كتقلب صورته ، وكانت شهرته متارجحة بين
طلوع وافول ، حسب تقلب العصور ، واذواق الاجيال ،
ولكن من غير ان يداخل ذلك كله سوء فهم واضح
لحقيقة اعماله .

اصاب (زورباران) هذا الريفي الساذج من اهل
(الاستر مادور) حظا من الشهرة بين عامي (١٦٢٨ -
١٦٣٠) وظل مدة عشر سنوات (الرسام الكبير) ، في
اديرة ومعابد الاندلس ، بيد انه على الرغم من التحاقه
(بالبلاط الملكي) بعدئذ اثر الوفاء الذي اجتاح (اشبيلية)
وتسميته بعصور الملك ، ظلت شهرته محدودة في نطاق
اقليمي ضيق ، ثم دخل في عداد المغمورين من الفنانين .
لقد انصفه فيما بعد نقاد القرن الثامن عشر ،
ولكنهم تناولوا فنه بعبارات بسيطة غامضة ، فاشار
اليه (بالومينو) و (بركيودز) بعبارات ساذجة ،
وامتدحا نقاء تقنيته ، وواقعيته الايحائية وصوره
المحدودة ، التي تعتبر من المرتبة الثانية من حيث
الجودة والاتقان .

وبعد حرب الاستقلال الاسبانية ، وتسرب الكثير
من اللوحات الاسبانية الى الخارج ، اكتشف
الرومانسيون ولا سيما الفرنسيين منهم ، حقيقة
(زورباران) ، وكان (دولاكروا) في طليعتهم ، ذلك
انه عثر عند المارشال (سولت) في باريس ، ومن ثم
في اشبيلية عام (١٨٣٢) على لوحات من صنع
(زورباران) ، فابدى إعجابه بأعماله ، وبخاصة تلك
اللوحات المعبرة بالبياض عن ملامح الرهبان ، وتلك
اللوحة التي تمثل (كريستوف كولومبس) مكتشف
اميركا ، على متن (الرايبدا) وكانت شبه مجهولة من
اهل الفن .



زورباران.. لوحة سان سيرافيون

النوال يفرق الفنان في اعماله بما وراء الطبيعة في الواقعية اليومية ، وبذلك تعدت شهرة (زورباران) الحدود الاسبانية ، ففي عام (١٩٢٨) نشر (كريستان زرفوس) مقالا في مجلة (الفن) تحت عنوان [اعادة النظر في اعمال فرنسيسكو زورباران] .

وهكذا برزت صورة أخرى لزورباران في مطلع القرن العشرين وعكف مؤرخو الفن الاسباني ، من اسبانيين واجانب ، على المقارنة بين تحف (زورباران) التي تناثرت هنا وهناك اثر الحروب النابوليونية ، والحروب الاهلية وعملوا على اعادة النظر في دراستها وتحليلها والكشف عن اسرارها ، وكان من نتيجة هذا البحث الدؤوب ، ان تمكنت السيدة [كاتورلا] من تقفي آثار ذلك الرسام واكتشاف ملامح فنه الاصيل ، ثم قام بعدئذ كل من (هوريا) و (أنجيلو) و (بيمان) بأبحاث نقدية ، وتقنيات ، أثمر عنها معرض (مدريد)

وفي عهد لويس فيليب (١٨٣٨ - ١٨٤٨) عرضت في متحف اللوفر (٢٤) لوحة من عمل زورباران ، تعرف الجمهور من خلالها على فنه المتمثل في الشهداء والقديسين والنسك ، وادرك ما تنطوي عليه هذه الصور من ابهة وكبرياء ، وعذوبة وتحديات :

ثم أهمل امر (زورباران) مدة أخرى من الزمن ، بعد أن طفت عليه شهرة [فيلاسكيز] الذي اعتبر من أكبر الفنانين في الفن الاسباني في عهد الامبراطورية الثانية .

... ثم جاء وقت آخر اهتم فيه اهل الفن ، بالفن الاسباني بوجه خاص ، وظهرت بوادر المدارس الحديثة من تكعيبية او ما بعد التكعيبية ، وعلى راسها (سيزان) و (بيكاسو) و (جوان غري) ولم يخف هذا الاخير اعجابه الشديد بأعمال (زورباران) على اساس - [ان الفنان يصور ما في اعتقاده انه يراه] وعلى هذا



الطفل المسيح يبارك (تفصيل)

أما رحيله عن هذا العالم فلا يزال سرا من الاسرار ، فالوثائق تدل على أن امرأته وابنته الباقيتين على قيد الحياة ، قد لحقتا به الى منزله ، وكان شبه خاوي الا من خمسين رسما ، يبدو أنه انتهى من رسمها قبل وفاته بقليل .

يغلب على الظن انه لبى دعوة ربه ، وهو زاهد عن الشهرة ، كرسام محترف ، غير مثقف ، ولا يدفعه فضول قوي الى المعرفة ، الا اننا لا نستطيع الحكم عليه الا من خلال أعماله الباقية ، أما أعماله تلك فهي قبل كل شيء (دينية أنجيلية) تتمثل في معظمها صور الاحبار والقديسين والقديسات والشهداء والبؤساء بكل بساطة .

وفي الوقت نفسه نشهد عند (زورباران) نوعا من الميل العنيد الى فن (النحت) بما يشبه الالهام ، ولعله في ذلك قد تأثر بالنحاتين الاندلسيين ، في القرن الخامس عشر الذين ذاع صيتهم آنذاك .

عام (١٩٦٤ - ١٩٦٥) . ومنذ ذلك التاريخ ، والابحاث جارية حول فن (زورباران) ، والغموض الذي يحيط به ، حتى أصبحت تحفه اليوم معروفة اكثر .

أما بالنسبة لتاريخ حياته ، فقد تمكنت السيدة (كاتورلا) من تحديد بعض معالمه ، بعد طرحها جانباً الاساطير ، التي أحاطت بسيرته الذاتية ، فأكدت على أن أصله من (الباسك) وأنه قد تزوج مرتين ، وأنه تلقى تعليمه في (اشبيلية) لمدة ثلاث سنوات ، ثم سطع نجمه عام (١٦٣٠) ، ثم رحل الى بلاط الملك ، وذكرت الكاتبة ما عاناه من أزمة مالية اثر التحاقه بالبلاط ، ثم زواجه للمرة الثالثة في (اشبيلية) بعد وفاة زوجته الثانية ، الا أنها لم تستطع امطة اللثام عن مرحلتين من عمره ظل الغموض يكتنفهما ، المرحلة الاولى والسبب في عودته الى الاستريما دور بعد عام (١٦١٦) ، والثانية نشاطه الفني خلال السنوات العشر التالية ،



المذراء ...



القديس توما الاكوييني

كما نشهد في لوحاته مدى تأثره بالحياة الريفية ،
فأسبغ على بعض تحفه ، نورا ينعكس على المياه ،
كانعكاسه على المرآة وعلى المروج الخضر الذهبية
الالوان ، وعلى الجبال المخضوضرة ، بيد ان هذا النور
لا ينعكس عنده على الوجوه ، ويظل على ارضية اللوحة ،
وهذا ما ينطبق عليه قولهم : [اللاواقعية في مضمون
الواقع] او بتعبير ادق [اغراق اللاواقعية بالواقع] .
وهذا ما تفردت به لوحات زورباران .

★ ★ ★

مهما يكن من امر ، فلا بد لنا هنا من التساؤل
حول الموضوع الاعظم اهمية : من يكون (زورباران)
هذا ؟ وكيف نستطيع تفسير التناقض بين البساطة
التي عهدناها في الرجل ، وبين الشكوك والثغرات في
مهنته ، وبين الاشعاع الروحي النابع من زهده ،
وتنقشفه ، وبين تلك الروعة الفخمة التي تنطق بها
لوحاته المتنزعة من الردم ؟

هل كان رجلا واسع الاحلام ، صامتا ، خاشعا ،
يتالق برؤية بعيدة ، ام أنه مجرد اسباني عادي ، ابن
زمانه واقليمه ، يسير باقدام ثابتة على ارضه ، وهو
ماخوذ بكل ما من حوله من خلق مرئي ، ولا شيء يفسر
عنده الانسان - كواقع وحيد - سوى العناية الالهية
والمعجزات ؟

هذا ما نجعله دائما بسبب نقص الدلائل والوثائق

حوله .

ان جل ما نعرفه عنه ، هو ما توفر لدينا من
معلومات حول مظهر من مظاهر حياته ، قد يفتقر الى
عالم الجمال احيانا ، ومن تحليل آلية ابداعه وخلقه ،
ذلك التحليل الذي لا يضطرنا الى الانتقاص من قدر
موهبته المتوقدة ، تحت ستار من الصمت والتوتر
الداخلي ، والقدسية الكهنوتية .

كانها لوحات كارافاجيو !

في عام (١٩٥٣) استطاع المؤرخ الفني [م . س .
صوريا] ان يقدم الينا ، بعد جهد جهيد ، رصيذا غنيا
بالنقد والتقريظ لأعمال (زورباران) تقطف منه
الفقرات التالية :

في عام (١٧٢٤) كتب المؤرخ الاسباني (بالومينو)
يقول :

- [اشتهر (زورباران) بعدة لوحات ممتازة ، من
أهمها تلك التي تمثل الكهان في (دير مرسى) في قاعة
الطعام ، وهم بأرديتهم البيضاء الناصعة التي تسر
الناظرين ، الا أن وجوههم يختلف أحدها عن الآخر
 باختلاف حدة اللون ، وبفضل تميز الرسم ، وتباين
الالوان وتناغمها ، الامر الذي يدل على ما بلغه هذا







طبيعة صامته

الازرق في الالوان ، وفي قوة الاضاءة والعتمة ، ولا ريب انه شاهد بعض تحفهما في (اشبيلية) ذاتها لانه لم يتح له زيارة ايطاليا .

• كان يصور الوجوه باتقان وبساطة .

ان اروع لوحاته هي المسماة (ظفر القديس توماس)، التي رفعته الى مصاف اعلام الفن من المدرسة اللومباردية [•

سحر ... وقوة لون

وجاء في دليل (والدرستوف) الذي صدر في باريس عام (١٨٢١) وصف (للناصري واكليل الشوك) تحت عنوان (زورباران رسام من مدرسة فالنسيا) : - [ان تشكيل هذه اللوحة بسيط في حد ذاته ، وهو يدل على ان صاحبها يعتبر من اعلام المدرسة الاسبانية الاوائل ، ويمكن اعتبار هذه اللوحة كقمة في

الفنان من اتقان في الصنعة ، حتى ليخيل اليك ، ان صانع هذه اللوحة هو (كارافاجيو) نفسه ، وليس (زورباران) ، [ومعلوم ان (كارافاجيو) هذا هو الرسام الايطالي المشهور بين (١٥٦٩ - ١٦٠٩) ويعتبر أحد كبار مؤسسي المدرسة الواقعية في التصوير] ، كذلك عثر له عند أحد الهواة على صورة (الحمل) من رسمه ، وهي صورة حية تثير الإعجاب] .

يصور ... باتقان وبساطة

وفي عام (١٨٠٠) قال (ج . آ . سيان) في معجمه (تاريخ اساتذة الفن الاسباني) في معرض حديثه عن (زورباران) ما يلي :

- [كان زورباران من الرسامين الطبيعيين ، وقلد بذلك (أنجلو) و (كارافاجيو) في صبغتهم الضاربة الى

الرسم الذي جمع ما بين السحر الأخاذ ، وقوة اللون الذي يوحى بالاهتمام] .

لم يكن يعرف المسرة !

وفي عام ١٨٣٧ كتب الناقد (آ. جوينال) في مذكراته حول (اعلام الفن الاسباني) مشيراً الى (زورباران) بقوله :

— [كان زورباران لاهوتيا بكل ما في هذه الكلمة من معنى]

ولم يكن ليعرف الشمس ولا المسرة ، ولا الاعمال الخالدة

ان كل همه هو ان يحيا الله في قلبه . . . وان يصور الرهبان ، وهم يعانون من سجن أنفسهم في دائرة المعابد ، وان يرسم الحياة في الاديرة وجميع انواع العذاب الذي يمزق الشهداء] .

ترمز الى اسبانيا

وفي عام (١٨٥٩) قال (ش. بلان) في تاريخ [الرسامين من المدرسة الاسبانية] :

— [عندما يجتاز جمهور مرح من المشاهدين قاعة (هنري الثاني) في (متحف اللوفر) ويلججون الرواق الاسباني يقفون كالمصعوقين امام لوحة (القديس فرنسوا) الرهيبة ، من صنع (زورباران) وقد تملكهم شعور بالرهيبة والفرع ، انهم ينتقلون فجأة من روائع الجماليات ، الى صورة (القديس فرنسوا) القائمة التي تمثل أشنع ألوان العذاب ، والشؤم ، وهو يمسك بين يديه جمجمة ميت

انها صورة صوفية قاسية مذهلة تكاد ترمز الى (اسبانيا) بأسرها

كان اسم (زورباران) مجهولا في فرنسا ، ولكن هذه الصورة احييت ذكره ، وجعلت منه على حين غرة فنانا شعبيا معروفا] .

اظهار الوجوه الانسانية !

وفي عام (١٩١٨) قال الناقد (هـ. كهر) في



قطع خزفية مع صحنون

كتابه (فرنسيسكو زورباران) :

— [تكشف لنا اليوم فن (زورباران) وظهر . . .

. . . لقد امكنا تحديد شخصيته ، وغني عن الزعم بأنه فنان تقليدي ، ولكن فنه انبثق من صميم الفن الاندلسي . .

اذن فإين تكمن عظمتة ؟

انها تكمن في زهده وبساطته المتناهية ، وفي نفسه المتسامية ، وفي حسه الصادق .

لم يكن (زورباران) بالعقري الذي يجدد المواضيع ، كان منذ نعومة اظفاره يهدف الى شيء واحد ، ولا شيء سواه ، الا وهو [ايجاد وسيلة ل اظهار الوجوه الانسانية بأجلى روعتها ، وادق ملامحها ، وكما سبق واتهم (فيلاسكيث) ، من قبل بأنه لا يتقن شيئا سوى تصوير الرؤوس ، فذلك اتهم (زورباران) بأنه لا يجيد صنع شيء سوى تصوير الرهبان .

الا انه من الانصاف ان نحكم على الفنان بمعايير زمانه ونشأته ومحيطه ، وعالمه الخاص .

صحيح انه كان يكرس فنه لتصوير الرهبان ، ولكن احدا من الفنانين ، لا من قبل ولا من بعد ، لم يكن ليستطيع مجاراته في (التصوير الكلاسيكي الباروكي) ، ولم تقتصر اعمال (زورباران) على التعبير الجيد لهذا الطراز من الفن وحسب ، بل تجاوزته الى التعبير عن صفاء النفس ، وعن طمأنينة الفكر المقدس ، ولم يكن عصره ليتيح له المفامرة في البحث عن الوقائع المدهشة ، او الرؤى في الحركة .

كانت مفاهيم الحركة ، وتصورات الكتلة ، محدودة جدا عند هذا الاسباني ، كما كان الحال تماما مع الهولندي (رامبرانت) .

ان الباروكية الاسبانية تختلف كل الاختلاف عن الباروكية الايطالية والالمانية ، ولا تمت اليهما بصلة ، اما تحديد موقف (زورباران) الخاص من تطور الاسلوب في القرن السابع عشر فيحتاج الى دراسة خاصة] .

لكل شخصية عالمها

وفي عام (١٩٢٧) كتب الناقد (ش. زوفرس) في (مجلة الفنون) يقول :

— [لقد عمل (زورباران) بوجه خاص على ابراز الناحية الفيزيائية لدى كهانه وقديسيه بشكل وجيز ، الا انه أسبغ عليهم قدسية تقربهم الى الاله .

ولم يكن الموت ليرهبه ، وكان يرى في الموت السكينة والهدوء ، ولهذا لم تكن تخالجه أحاسيس قوية كان ورعه يدفعه الى رؤية الاحياء وهم على اقدس صورة !

كان بوده ان يظهر الانسان ، وهو في اقوى وأشد حالاته الصميمية الخاصة ، فكل شخصية في لوحة من لوحاته لها عالمها الخاص المتكامل]



حاروف صغير

الواقعية الجميلة

وفي عام ١٩٣٠ تناول (ر. لونجي) و (آ. ماير)
الفن الاسباني بالبحث وتعرضا لآعمال (زورباران) :
- [.. كانوا يطلقون عليه احيانا لقب (كارافاجيو
الاسباني) ، نسبة الى الرسام الايطالي الشهير ، الا ان
في هذا الوصف مبالغة الى حد ما ، ذلك ان اهتمامه
بالبحث التشكيلي الحر كان اقل من اهتمامه بالتصوير
المناسوي العباس الذي كرسه بوجه خاص من اجل
المواضيع الدينية والرهانية .

كانت نماذجه مأخوذة من التشكيل الديني المتعصب ،
كما جرت العادة آنذاك في اسبانيا ، غير انه كان يمزج
رسومه الكبرى بشذرات من الواقعية الجميلة الثابتة
تماما ، فانظر مثلا الى تلك الوردية البيضاء النيفة
الفخمة التي كان الرهبان يرتدونها ، والى تلك السلال
الملبئة بالبيض ، والى الحملان في الزرائب الريفية
الخلوية ، وما شابه ذلك من رسوم ، الا توحى اليك
تلك الصور نوعا من التذوق البدائي ؟
انه يمثل اسبانيا

وفي عام (١٩٣٣) قال بيكاسو في تعليق له على
التصوير الاسباني :

- [اني عدو لاولئك الذين ينقصون من قدر الفن
الاسباني ، ويحطون به الى قدر او مستوى الواقعية ،
او التصوف ، بسبب مغالاته في ابراز المنظور المادي
القاسي للاشياء كأمثال : اقزام (فيلاسكيز) ، وقدر
وبطبخ (موريللو) والانسان التيس (لغويا) ، او بسبب
تلك المظاهر المتأججة للهوى الالعلاني ، الذي تفوح
منه رائحة الموت والعدم ، وبسبب ما يعصف بصور
القديسين في الغابات من ألوان متضاربة ، وبسبب ما
تنطق به لوحات (زورباران) من زهد وتقشف ، وهنا

أصرح على مسؤوليتي ، وليس على مسؤولية أولئك
المنظرين المتعثرين ، ان (زورباران) هذا يمثل
(اسبانية) الفن الاسباني أكثر من سواه من الفنانين ،
ذلك لان الطبيعة والرمزية الصوفية ، والتلقائية التي
تمثل المواضيع الأكثر تفاهة ، هي التي تسيطر على أعماله
وتحفه بما تحمله في طياتها من هروب وتسام وتعاضل .



هذا بعض ما قاله النقاد واهل الفن في أعمال
(فرنسيسكو زورباران) :

وليست صور القديسين والقدسات ، والمصلوبين
والرهبان ، ولا الشهداء والابرار ، ولا مشاهد الصراع
والعذاب ، هي التي استوقفتني في أعمال هذا الفنان
الاصيل ، بل ان الذي استوقفتني ، وشدني اليه هو تلك
الاشياء الصغيرة المتناثرة على منصدة الكاهن الاعظم ،
تلك الكتب المبعثرة ، وتلك الاوراق التي تحمل توقيع
وجمجمة الانسان الميت ، والساعة الرملية ..

لقد جمع في تلك الاشياء ، من الرموز والاشارات ،
ما لم يستطع فنان من قبل ان يجمعها ، كدلالة على
الموت المؤكد ، والزمن الهارب ، والمعرفة المتواصلة .

وما استوقفتني أكثر فاكتر ، صورة ذلك الحمل
الوديع المكبل بالقيود ، المد للنحر ، وتلك النظرة
المستكينه البائسة ... اليائسة ، التي تكاد تنبعث من
عينه شبه المغمضة ، ولعل مصنف المطبوعة الملونة التي
تحمل اسم (زورباران) قد احسن صنعا ، او انه قد
تعمد عن قصد اذ توج غلافها بهذه الصورة ، صورة
الحمل الوديع . ؟

انها تحمل معاني شتى لمن لا حول لهم ولا قوة !

- [استضعفوك فذبحك] .

سورا

اللوحات
الزيتية

أسلوب سورا

ان العبقرية الباردة والخفية لسورا قد اظهرته بلامح المخطط المتحدي والصامت ، حيث لا يبدو منه اي ظرف او حماسة ، ومنذ عمله (لا بينياد) (١٨٨٦) ، فهو يقدم بانتظام للجماهير المشدوهة ، اللوحات الاشد اتقاناً ، ولا شيء ، حتى في مظاهر هذه الاعمال ، سواء في النسق اللوني الذي تتناوب فيه القسوة والعذوبة ، او في توزيع اللمسات اللونية ، لا يتلاءم مع الممارسات حتى ولا التقليدية منها ، بل والمألوفة في الرسم ، فان (سورا) يتفنن في نشر بعض اعراض التنفيذ على اللوحة برمتها ، امثال تلك الاعراض التي لدى كل من روبنز وواتو وديلاكروا .

ولكن كيف يمكن تأسيس كل التأليف على توافقات كهذه ، بارجاعها الى لعبة الالوان المتتمه المروصوة ان اضخم ادعاء للتصوير الحديث هو حرية الكشف والتحقيق - [هو ذا رسام يبدو وكأنه قد تخطى فجأة عن كافة مزاياه ، وهو يتسلى في تقييد العفوية حتى في اتفه حركاتها ، ووفق صيغة لم يك لها يوماً من معنى اعني ، فان هذا الاجراء الغريب انما يقصد عمداً] . وهذا ما يصرح به (سورا) لشارل انجران : - [انهم يرون شعرا في اعماله ، كلا ، انما انا اطبق اسلوبي ، وهذا كل ما في الامر] ، هل هذا شذوذاً معرفة فائقة ؟ بالحقيقة ، ان النتيجة لم تتضح بعد بالدقة الكافية ، ينسب (توماس مان) اقوالاً من هذا القبيل لبطل (الدكتور فاوست) شيء من الفاجرية والتأثرية ينقصهما ابليس ، ونجد ذات الصورة الساحرة ، والمحتجة للاعب المثقف الكبير ، وذات البسمة الساخرة والمكبوحة ، ونعلم ان النظرية التي طورها انما هي نسخة عن نظرية (شونبرج) ، وقد يكون اكثر من معنى لـ (بير ولونير) لدى سورا ، ولكي ندرك ما الذي كان يجذب رساما غرا من عام (١٨٨٥) نحو (سورا) ، فحسبنا ان نستعيد العبارة التي نسبها (توماس مان) لموسيقاره :

بقلم: انرييه شاسيل
ترجمة: داوود درويش

- [لكم نحن بحاجة الى معلم يفرض علينا طريقة ، والى مدرس يعلمنا الموضوعية والتنظيم ، ولديه من العبقرية ما يمكنه من التأليف بين التجديد ، بل التقليد بالقديم ، بالروح الثورية] .

وبالفعل فان المظاهر المتناقضة في مشروع (سورا) فيها مثل هذا السمو وهذا التعقيد ، وبعد فهو قد ولد قبيل (بول فاليري) باثني عشر عاماً ، كما ان الآراء الاولى المتصلبة لتلميذ (مالا رمية) حول التطهير الضروري (للمبدأ الشعري) ، تكاد تكون معاصرة (للسيرك) ، وهو الاثر الذي بلغ فيه التنظيم الرياضي للوحة حدوده القصوى ، بفضل الشقليات الارابيسكية ودقة التنافرات في الاسلوب .

يقولون لنا ان (جورج سورا) هو مؤسس مدرسة جديدة ، والمختبر الشجاع لنظرية (علمية) ، ومصلح الانطباعية ، ولكن هل هذا ما يهنا فعلاً ؟ انه مثله مثل سائر الذين يحذوهم وسواس (المنهج) كان يرى انه رجل القدر ، الامر الذي يفسره لنا غياب سيرته ، واعني بذلك خضوع حياته الكلي ، ويا لها من حياة قصيرة ، وقد توقفت قبل سن الاثنتين وثلاثين ، لفنه .



الدراسة النهائية للوحة (الغراندجات)

ونحن قد تعرفنا على وجهه الهادئ (الاشوري) بواسطة اصدقائه، وليس عن طريق تصويره هو لنفسه، وسوف ناسف دوماً على الصورة التي كان قد رسمها بطريقة الاساتذة الاوائل، في المراهقة المعلقة فوق (المراهقة الشابة التي تضع المساحيق) (١٨٨٩ - ١٨٩٠) والتي جعله تعليق سخيف من أحد رفاقه، يستبدلها بمزهرية، ذلك ان تاريخ حياته يميل الى الامتزاج مع تاريخ آثاره، وتختفي شخصيته وراء عمله بنوع من التواضع العدائي، ونتيجة هذا التحفظ هي أن (سورا) يبدو لنا بمثابة فنان لم يمش شبابه بمعنى الكلمة.

وحسب رسالته الى فينيون في حزيران (١٨٩٠). فان الذي يجهل مسار تأملاته بينما يعرف قراءته، يميل الى استبدالها بمقاطع من (شفروي) و(شارل بلان) و(سوتر) وهو ذاته يدعونا الى ذلك في تصريحه: - باعتبار أن صفاء العنصر الطيفي هو مفتاح العقد في تقنيته، ومنذ أن أمسكت بالريشة، وأنا أبحث عن صيغة بصرية على هذا الاساس ... [(١٨٧٦)

(١٨٨٤) ، الا أن هذا البوح مثله مثل سائر تصريحاته النادرة كان وفق حساب، فهو بمعنى ما مضلل، ذلك انه يؤكد على خط متعالي، ومحاولة مثالية، الا انه لا يعبر عن مسار يفوق ذلك جداً من حيث البراعة والغرابة.

ان لسورا نقطة انطلاق ابعد ما يمكن أن تكون عن الانطباعية، ومعلمه (ليهمان) هو بدور تلميذ لانفر، ومحاولاته الاولى المعروفة انما هي نسخ طبق الاصل عن (الانجيليك)، وهي صورة من شأنها أن تذكرنا بـ (كوتور) وهي نسخة وغريبة عن (بوفريشور) من أعمال (بوفيه)، ولا شيء يجعلنا نفكر بأن (سورا) لم يكن مرتاحاً في ذلك الوسط المكرس للتأليف المنهجي، بعكس العفوية والارتجال في الموضوع التي نادى به كل من (مونييه) وأصدقائه، وقد شعر (بيسارو) جيداً بهذا الفارق في النوعية، وفي حين ينفجر أول خلاف، في عام (١٨٨٨) بين (سورا) المرتاب والحريص على أوليته مع أصدقائه، يكتب (بيسارو) الى سينيالك:



يوم الأحد بعد الظهر

بالقلم الرصاص ، أو القلم الفحمي ، قد ترجم أحيانا عن طريق (الزيت) ، مثلما في اللوحة الصغيرة والمدهشة حقا ، المعنونة (العاجز) (حوالي ١٨٨١) ، فالوجه المألوفة ، والخيالات الظلية تطيل على مدينة في خلفية اللوحة ، تتعرض لانقاص جذري في سلم القيم ، كما وفي شكل هندسي ، ونفس العملية اذ ترشح النور في نهاية الظل ، وهي تبسط المظاهر ، تسجل الشيء على الورقة ، وكأنه حجم مقولب بهدوء وكأنه محيط حبيس بين المحاور الاولى للحيز .

اما التظاهرة الثانية للموهبة النوعية للفنان فهي في التخطيط الذي حققه في (١٨٨٢ - ١٨٨٣) حيث انشأت الملابس المتصالبة ، جلها على خلفية من ذهب أو من أخضر لامع ، أثرا اهتزازيا لذيذا .

وقد تابع (سورا) خلال عشر سنوات من نشاطه هذين النوعين من التمارين باستاذية أكثر فأكثر تمكنا وقوة ، وسطوعا ان امكن القول ، وهي تتيح الالتقاط الكلي والحاسم للمظاهر ، فينحصر العالم المنظور وقد افرغ منذ اللحظة الاولى من كل لون ، وتجول الى الاسود والابيض ، وبدون ان يترك أي راسب ، في مجرد شكل اتجاه ويكفي ان نرى ما تغطيها اللوحة الشهيرة لسينيالك (التوب) لعام ١٨٨٩ ، ثم يعود كل

- [ان (سورا) ينتمي الى مدرسة الفنون الجميلة ، بل هو مشبع منها (. . .) فلنكن على حذر ، اذ انه في هذا يكمن الخطر ، الا انه بالنسبة لسورا الفتى فان الامر يتعلق بايجاد مبادئ جديدة للفن ذي التكوين التقليدي ، أو بتجذير بل ونقض تلك المبادئ ، وهذا هو المعنى الاساسي للتوجه العلمي ، فهو يضمن البحث في الفن عن (مبدأ شعري) صحيح ، كما يفترض التأمل ليس في الالهام ، بل في طرق المعلمين القدامى ، وان دراسته لآثار (ديلاكروا) التي يتابعها بمثل هذه العناية ، في عام (١٨٨١) ، ليس ناجما كما هو لدى (مونيه) أو (بيسارو) ، عن ارادة التحرر ، بل لمحاولة ايجاد اوقات فراغ للاكتشاف الرفيع ، وان (الانطباعية) التي تعرف عليها من خلال اعمال (مونيه) و (رينوار) أو (بيسارو) حوالي عام (١٨٨٣) ، تتدخل بمثابة تحد رائع ، فهي تبين عن طريق وسائل باهرة الاعيب الذاتية الشاردة الفخمة ، ان فن (سورا) منفرد في القطب المعاكس ، فليس الامر بالنسبة له ، كما قال (فينيون) و (سينيالك) ثم الكثيرون غيرهما ، في (اصلاح) الانطباعية ، بل في السيطرة والاذابة والاضاع اخيرا لمعطياتها ، عن طريق مبادئ ، لم يكن هؤلاء المعلمون قادرين على صياغتها ، ذلك ان الضمير ينبغي ان يخضع الحدس .

السمة الوحيدة التي تسمح بالمقارنة الفورية بين (سورا) و (مونيه) و (بيسارو) و (رينوار) هي في التخلي عن اللوحة التاريخية ، فالتصوير في نظره ينبغي ان يكون أنيا بكل معنى الكلمة ، (عصريا بالكمال والتمام) كما كان يقول (رامبو) وسوف تكون المواضيع امثال البيئة ، والعالم المحيط مناظر طبيعية ، مشاهد من الحياة الريفية ، جماهير يوم الاحد ، ولكن مثل هذا الاختيار ذاته الذي يتخذ لدى (مونيه) أو (بيسارو) جاذبية المباشر والطارئ ، يتخذ لدى (سورا) صفة أخرى وقد انطبع بضرورة لا يعرف مصدرها : فهو يرسم صورا للشغل ، ولا يزال في مخططاته عن الفلاحين ، (١٨٨٢) شيء عن لهجة (ميه) أو صورا عن ساعات الفراغ بما فيها من خبر أو عادات .

ويبقى احدهما ماثلا للآخر في حتميته وتركيبه ، ان اللون الاجتماعي ليس بعيدا عن المنظر الطبيعي ، حيث نجد في معظم الاحيان او مصانع او عتاد السفن او البواخر ، أو صيادين بالسنارة .

ان عالم (سورا) مطلق على ذاته وكأنه مضغوط ، بخلاف عالم الانطباعيين ، الذي بالمقابل ، كله حيوية مفرطة ، وفي توسع حر ، ولذا ندرك كيف ان (برج ايفل) ، وهو رمز التقدم التقني ، والبناء المنتصر الذي يعلو المدينة كلها ، قد بدا له أهلا لان يعالج ، وكأنه شخص يرسم له رسم ، كان اول ظهور (للكتابة العنيفة) لدى (سورا) في الدراسات الفخمة بالاسود



يوم الاحد بعد الظهر

جاء للظهور ، بقرار من الساحر ، وكأنه العابد فروسية من الاشعة النيرة ، او بدقة اشد ، كمثّل شبك عجيب من المفاعيل المحددة بشكل اربعة مظاهر على الاقل الاسلوب (علاقات الظل والنور) ، المسحة (علاقات الحرارة والبرودة) ، نور عارض وانعكاساته ، اذا سمح لنا بأن ننقل بمثل هذا الضعف القواعد التحليلية لسورا ، وهكذا فان كل حدث قابل للعرض التصويري يتحلل الى عناصره الاولى .

وفي هذه الحركة المزدوجة يمكن ايجاد نقطة استناد متفوق ، وحينئذ يصبح المنهج ممكنا ، ولقد تبين ذلك في اعماله التالية : اذ بدأ من عام (١٨٨٤) أنتج (سورا) وهو واثق من نفسه ، عشرة اثار الواحد تلو الاخر ، اثار الحيرة يتناسق هذا الانتاج اكثر منه بالتسلسل الجدلي الواضح في كتابها ، وقد ألف (سورا) جدوله اعني مجموعة اعماله ، بمثل الجدية التي عمل بها كل لوحة ، ويسير كل شيء وكأن الرسام القوي بمنهجه ، لم يعد له الا أن يعرض نتائجه الواحدة تلو الاخرى ، هذا ما لعله قد ارتآه ، كما وقد اقتنع به كافة الذين كانوا يأتون اليه بمزيج من الخوف والاعجاب ، (فالينباد) بنظامها الصارم ، هي دمج في (منهج) فن الفوارق الدقيقة ، الذي استخدمه كل من (كوزو) عند (الباربيزون) ، و (بيسارو) ، و (الجرانند

جات) تدخل في تباينات منسقة الملون الرفوع ، وتخضع روعته لتوزيع صارم للعناصر ، وب (البوزوز) يضطلع بالمسؤولية الكاملة لجماعة (التقسيمية) اعني فسيفساء نقاط الالوان الدقيقة ، والتي اختبرت في البحريات والمشاهد الطبيعية خلال الاشهر السابقة ، و (بالباراد) تخضع كل هذه الحالات للبنية الرياضية ، وفق شبكة ثابتة وقوية معدة على اساس العدد الذهبي ، بينما اعماله الاخيرة ، (الشاهو) ، و (السرك) فهي تتجاوز مع رغبته في مجابهة مواضيع اللعب والحركة الاثيرة لدى (ديجا) وذلك بتأليف لوحات فخمة بفضل تدرج الاساليب والتلاعب بالخطوط ، المحفزة للطاقة على حد تعبير فظيع استخدمه (شارل هنري) ثم عاد اليه (فينيون) .

ان هذا المرور المقتضب يعطي انطبعا اننا حيال فنان نشيط وبارع ، يطبق في كل عمل اسلوبا مسبق التحديد او تقسيما لتأليف مثبت مثله مثل المهندسي المعماري ، ولا شك في ان هذه الفكرة كانت لتروق (لسورا) ، الا ان التعقيد الذي يختفي تحت النوايا من شأنه ان يترجم الى غزارة في الرسومات والدراسات الاولى ، ان الملف ، المجهز خصيصا (للينباد) و (الجرانند جات) يكشف بوضوح التطورات الدقيقة والحذرة التي عن طريقها يحصل العبور من المرحلة التحليلية للرسوم بالابيض والاسود ، والرسيمات الملونة الى المساحة المعمارية للوحة . حيث ان (سورا) هو الاول من الجيل الجديد الذي تراوده وساوس (التكوين العظيم) .

وبالرغم من ان الفنانين قد استقبلوا (لاجرانند جات) بشيء من الدهول ، الا انها قد سجلت تاريخا حاسما ليس فقط بفضل تقسيمها الفذ ، وتفصيلاتها القريبة ، بل وبالاخرى بحجمها الضخم في رغبة اخضاع هذه لنظام اوفر ثباتا ، بل من جراء مبادئ هي نقيض مبادئها .

ولولا (لاجرانند جات) لكان في امكاننا الاعتقاد في انه ما رأت النور لا (المولان روج) لوتريك ولا (كي سوم نو . . لفوغان) ، ولعله ايضا ، لزمنا ابعاد ، لما راينا (لي جرانند بينيوز) لسيزان ويدخل في اسلوب (سورا) الاهتمام باعادة حس (التكوين التصويري العظيم) لعصر قد فقده : (هو افرينز رامي السهام في سوز) ، التي كان بإمكانه مشاهدته في اللوفر ، وقد صممت وفق الايقاعات الرحبة (لوفي ده شافان) والذي كان يعرفه جيدا ، وهي تجمع بين الحدائث والقدم معا . ان هذا المسار السريع ، الذي قطعه موت مبكر ، يدعنا حاليين ، ماذا ياترى كان يصبح هذا الفن الملح بعد عشر او عشرين سنة ؟ هل كان يدفع الى ابعاد مما فعل ذلك التركيز الشكلي المحقق في ال (بوزوز) وفي

ال (باراد) ؟ او ذلك الصنف من الشعشة التي تظهر في ال (شينال ده جافيلين) ؟ ام كان بالاحرى شدد على الملاحظة الشعبية التي تكون قد اوجت بعض المقربات بين (السيرك) وبين اعلانات شيريه (ر . هيريه) ؟

هذا التساؤل يفصح عن الشعور بالفنى الكامن في المجموعة الفنية التي لازالت دوما جذابة وبعيدة نوعا ما ، انها اعمال كاملة بشكل عجيب ، ولهذا الحد بحيث لا نستطيع ان نجزم اذا كان ذلك ناجما عن التوتر الداخلي الذي احده (المنهج) ام بالرغم عن ايمازاته . ذلك انه ليس ثمة لوحة توحى بانفعال بسيط ، حيث ان مفعولها مغربل وغير مباشر ، وكأنه ، عوضا عن ان تطل على مشهد معين ، كانت تطل على لوحة حيث يستحضر ذلك المشهد .

وقد اعطى (سورا) بيانا من هذا النوع اذ وضع (لاجرانند جات) فوق احد جدران ال (بوزور) ، اعني بتقديم لوحته في خلفية لوحة اخرى ، ذلك البعد الخاص ، قد شدد عليه بعد عام ١٨٨٧ ، حيث اعتاد ان يرسم حافة في داخل كل لوحة (اوبان) يلون بطريقته اطار اللوحة ، وهكذا فان هذه الرسومات تحاول ان تبعد ، وان تضع حاجزا مغلقا بالقليل او بالكثير من الصمت بينها وبين المشاهد .

لقد كان سورا - كما يقولون - عجيب الصمت ، اذ كان يدع الغير يتحدثون عنه ، وسرعان ما ملأت الفراغ الذي خلقه بكم الفنان ثرثرة (سينياك) وجوامع الكلم الحادة (لفينيون) ، كما وعروض (شارل هنري) التجريدية ، وقد صيغت هذا بموافقة (الطليعي) ، ولم يأت ذلك بدون خطر ، فكرة (انطباعية علمية) كانت تملك المستقبل ، ذلك التفسير المقتضب الذي وجد (سورا) نفسه في خطر الانغلاق ، في شيء من القلق والاستياء ، وقد فسر نفاذ صبره حيال المجموعة الناشئة (للانطباعيين الجدد) وكأنها ردود فعل كبريائه المنصب على ان يحتفظ بالاولوية في المبادرات ، الا ان (سورا) يحاول ايضا ان يظهر لفينيون بأن الهامه يأتي من البعيد البعيد ، بل هو يوحى بأنه يحاذي سرا ما ، هو قابل للابلاغ ، في المحاولة الثقافية التي يجريها ، الا انه غير قابل للنفاذ ، او هو هكذا لا احد يستطيع ان ينزعه منه ، هو (سورا) ولقد ذكرت لفظة (السر) كثيرا بحق رسام (لاجرانند جات) . وذلك يعود بنا بشكل غريب الى الزمن الذي كان الرسامون يفارون صحيح ان هنالك (سر) في اسلوب (سورا) ، الا ان من بعضهم ، وكانوا يسرقون من بعضهم بعض العبارات ، جانباً منه يمكن ايضا انه حلم (الفن - العلم) .

(الفن - العلم) ... وكأنه ، في سبيل الهروب من التقليد الكلاسيكي هروبا نهائيا ، لابد للمجدد ان يعود



ماريا (تفصيل)

الى الحالة التي انشأته ، ذلك ان (الفن - العلم) قد بلغ الاوج في ارادة ليوناردو العنيدة ، الذي ، في سبيل ان يكتف في اللوحة المفاعيل السنية للطبيعة ، يتوغل في الحسابات البصرية اللامتناهية كما وفي نظرية الالوان ، ولقد كانت (التراتاتو) الناقصة والمعقدة لليوناردو موضوع دراسة يقظة من قبل (سورا) ليس هنالك عقول عديدة تهتم بال (المنهج) ، وبالنسبة لهم فان التحقيقات التي لم تدقق عن طريق التحليل ليست مقبولة لديهم اكثر من اللقى عن طريق البديهة .

انهم ينطلقون من الفرضية بأن اللوحة تتصرف وكأنها قطعة من الطبيعة ، فينقلون اليها معطيات بعض التطورات للعالم الطبيعي ، وقد تدبروا امرهم برفع كل ذلك الى اعلى مستوى ممكن من الحدة ، عن طريق مراقبة الاشكال ، هكذا كان موقف المجددين في القرن الخامس عشر الايطالي ، وهذا هو ايضا موقف (سورا) . وهكذا يمكن تفسير (بدائية سورا) والتماثل الشديد مع تعليمات (اوتشيللو) و (بيروديلا فرانسكا) وهي المراجع الوحيدة التي يمكن ايجادها في تاريخ الفن برمته ، بغية ايضاح اسلوبه .

انه نفس المدى المفصل الى شرائط متوازية والى تدرج ، وذات النور الصافي ، العمودي والممتشر ، وقد ضاعف التفريحات والحواشي ، او بعكس ذلك ، التلاعب

المزوجتين عمدا ، حركة النكوص نحو القديم وحركة الاختزال العلمي ، وتستقر عملية الفنان في نقطة الالتقاء للفن الرسمي والاصيل : مصر ، شومر ... وبين نظام المستقبل ..

ذلك ان النظام الاساسي للوحة لا يعمل الا على ابراز النظام الخفي للاشياء ولكن مقابل اصلاح جذري ، اذ لا يجوز ادخال أي عنصر فيه ، الم يتوضح مضمونه ، اعني قبل اعادة وضعه ضمن سلسلة نموذجية ، حيث ان التنظيم الصارم للوحة يقتضي تصور بنية شاملة ، وكما يقول (آدريان لفركوهن) على الفنان ان يصل هكذا الى ان يصوغ لنفسه [نوعا من التكوين سابقا للتكوين] .

ويمكننا ان نضع (سورا) بدون تردد ، بين (مالا ريميه) و (شونبيرج .) ويمكننا التعرف على هذه الاسرة من خلال التوتر الذهني وغموض الاعمال ، والى شياطينه النشيطة والمختلفة ، التي حدثت الهدف المنشود في تحقيق امنية قديمة جدا ، والرغبة في الاستحواذ على كل ما يرن ، لدمجه ضمن نظام واذا به كنه الموسيقى السحري في العقل البشري (توماس مان) ، وهذا الطموح في مجال الاشكال والالوان انما يدعى (سورا) وهو طموح فيه من الغرابة الشيء الكثير ، لدرجة انه اضطر الى اسناده الى (العلم) الذي كانوا ينتظرون منه كل شيء ، الا انه ياللسخرية ،

الغريب في التنوير الاصطناعي ، ونفس الدوران البطيء للصور ، وحتى نفس الاهتمام بالقبعات المزروعة فوق الرؤوس .

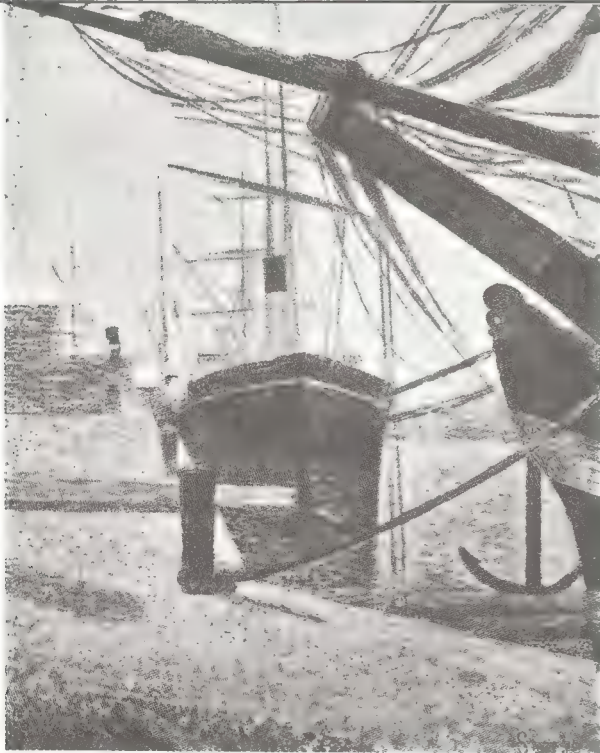
وبالارجح فورا كان قد عرف في مدرسة الفنون الجميلة ، نسخا لجداريات (اريزو) عن طريق لويو ، وهي انما قد اكدت هذا اليقين .

ان علم (شفرويل) ، والردود الخ ، اعني (علم النفس الفيزيولوجي) للقرن التاسع عشر ، بدأت لسورا بكل بساطة قابلا لان تجعل تلك المبادئ حالية ، فهو يوفر للعمل دعامة مضاعفة ، فكرة المزيج البصري وتخطيطية الخطوط الاولى ، وقد تعلق كل من (فينيون) و (سينياك) قبل كل شيء بنظرية المزج البصري ، والنقاط اللونية على اساس (التناقض المتزامن) الذي تبين انه من اغرب الاوهام العلمية المزعومة في تاريخ الفنون لا وهي نظرية غير صحيحة في افتراضاتها ، وغير منطبقة على تعليم (الفيزياء البصرية) ، واخيرا غير قابلة للتطبيق الكلي .

ولكن ذلك لا يهم : حيث انها قادت (سورا) الى تحليل مبتكر (الاحساسات الغامضة) التي تمهد لها توزيع النقاط اللونية على اللوحة ، وهكذا بلغت به الى حد معالجة تلوين اللوحة برشاقة غير عادية ، قلما بلغ اليها مقلدوه - : اذ لا نرى فقط مفاعيل تدرج الضوء وقد امتصها النسيج اللوني ، حيث ان كافة الظلال وقد كانت خضرا او وردية انما هي الوان الا ان اللسة المتناهية الدقة ، تضاعف الفوارق الدقيقة واللطيفة ، واخيرا فان تنسيق سطح اللوحة بلمسات منتظمة تسمح لهذه بأن تشكل عملا تزيينيا ، وان تتسع في اسلوب العربسات المتناغمة (ماير شابيرو) ، وهكذا فان كل لوحة لسورا تصبح مناسبة للقي جديدة ، ويمكننا ان نجد في (انثري ده بوران باسان) افخم مثال مرهف لها .

وليست نظرية (الاتجاهات) الاولى كيفية وفعالية ، وهنا ايضا فان (الفن - العلم) يتمثل في الاستخراج من الاواليات الطبيعية العوامل الاوفر مقدرة على تيسير كثافة اللوحة ، بالتوافق مع موضوع معين ، وتتفق الانماط الثلاثة للرسم البياني الخطوطي ، مرج وهادي وحزين ، مع انماط الاسلوب ، حيث تتدخل القيم ، والمسحات ، الناتجة عن مفعول التتمات .

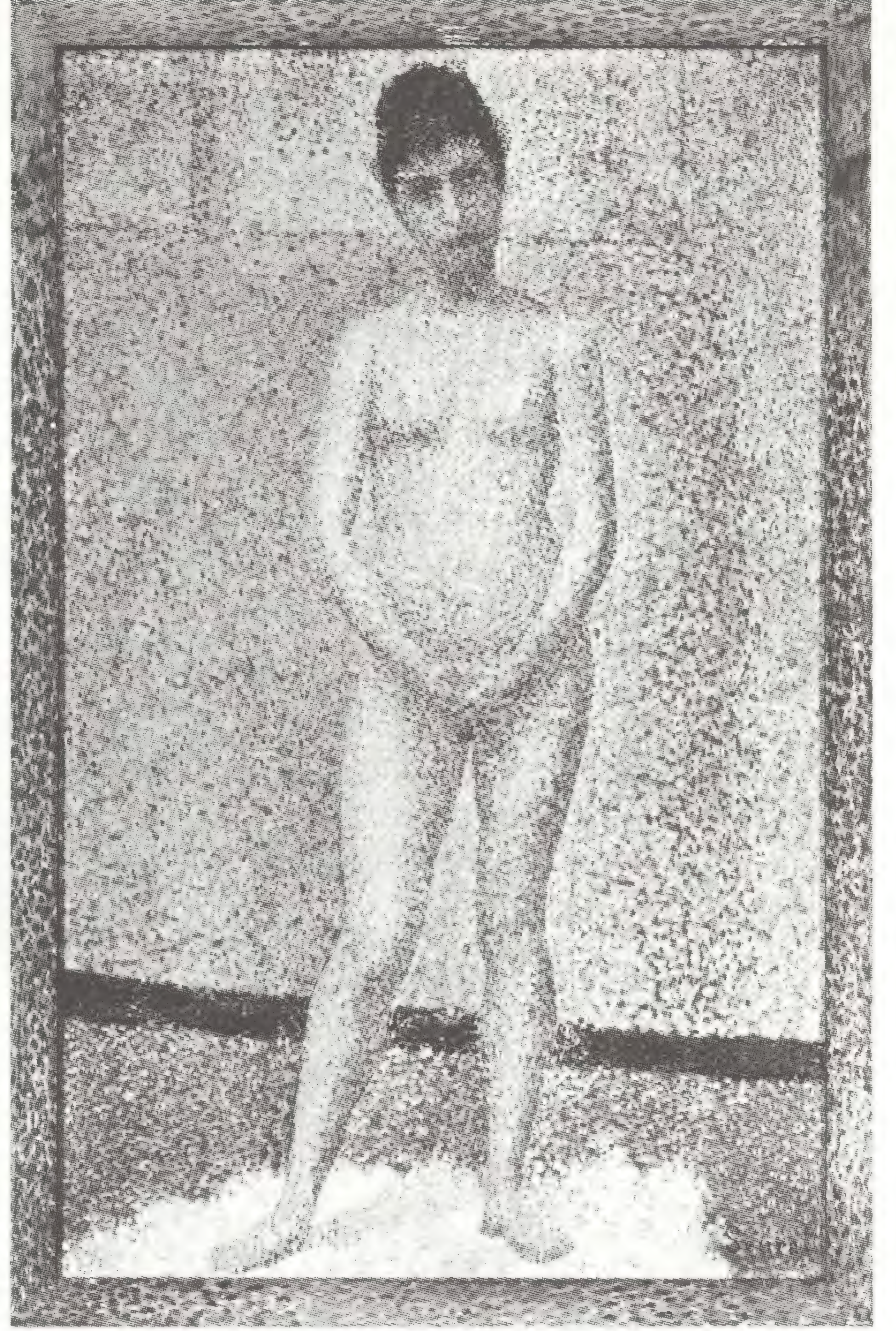
وهكذا ، في الرسالة الى بوبور ، وانطلاقا من ملاحظات ذات طابع باطني كان قد صاغها قبل خمسين عاما (هو مبير ده سوير فيل) وتبناها (شارل بلان) بشكل غامض . وايا كان غيره لكان استغل هذه الافتراضات العامة والساذجة بطريقة ساخرة ، بينما اعتبرها (سورا) القاعدة التي لا يستغني عنها للبحث عن اشكال نموذجية من شأنها ان ترضي معا الحركتين



في كل سنتيمتر من هذه المساحة ، ومن خلال زوبعة من الفوضى ، ومن اللطخات الدقيقة - كافة العناصر المؤلفة لذلك الاسلوب ، ففي تلك المرجة الظليلة : معظم اللمسات توحى بالمدلول المحلي للعشب ، بينما تتناثر بعض اللمسات الاخرى ، البرتقالية ، لتعبر عن تأثير الشمس الضئيل ، وبعض اللمسات الارجوانية حيث تتداخل لمسات خضراء متممة ، ولون ازرق ناجم عن قرب بساط من العشب من الشمس ، يعبيء نفاياته على الخط الحدودي ، لتخفف من كثافتها في تلك الجهة ، ولا يشترك في تكوين ذلك البساط سوى عنصرين ، قليل من الاخضر ومن البرتقالي المشمس ، حيث ان كل رد فعل يتلاشى ، تحت تأثير هذا القدر الشديد من الاقتحام الضوئي ، وحيث ان الاسود ليس نورا ، فان هذا الكلب الاسود سوف يتخذ الالوان الناجمة عن تفاعلات العشب ، ولذلك فاللون نورا ، فان المسيطر عليه هو الارجواني الفامق ، الا انه يتعرض ايضا لاجتياح الازرق الفامق الذي تحدثه المناطق المضيئة المجاورة ، وكل ذلك بالطبع ، يبدو في هذا الوصف ، كاشارات عنيفة ، بينما هو في اللوحة ، تقديرات معقدة ودقيقة [. (فينيون ، الانطباعيون في عام ١٨٨٦ ، ١٨٨٦) .

- [بالنسبة للوحات التنقيطية او صنع الهالات او غيرها ، فاني اجد في ذلك اكتشافا حقيقيا ، ... الا اننا لابد ان نتوقع بأن ، لا هذا الاسلوب ولا غيره يمكنها ان تصبح عقيدة شاملة ، وهذا سبب اضافي يجعلنا نعتقد بأن (الجراندي جات) لسورا ، والمشاهد المنقطه بنقط كبيرة لسينياك ، ومركب اكيثان ، سوف تصبح مع الزمن اكثر شخصانية ، واكثر اصالة ايضا] .

- [... في لوحة ضخمة ، حيث يسجل ثلاثون شخصا على الاقل في حجمهم الطبيعي ، كانت تطبق للمرة الاولى ، بكل الدقة العلمية ، نظرية المزيج الرويوي ، وتجزئة النبرة ، التي لمحا كل من (انطوان واتو) و (اوجين ديلاكروا) ، وكان ذلك في يوم احد في (الجراندي جات) ، من قبل (جورج بير سورا) ، الذي كان خلال اربع سنوات سابقة ، تلميذا (لهنري ليهمان) في مدرسة الفنون الجميلة ، وتحت سماء صيفية وهاجة ، وفي وضوح النهار ، وعلى السين المشعة ، هنالك فيلات انيقة على الضفة المقابلة ، ومراكب بخارية ، صغيرة ، ومراكب شراعية ، وزوارق مجذافية تسير مرحة فوق النهر ، وعلى الطريق على مقربة منا ، متنزهون كثيرون ، ومتسكعون عديدون ، مضطجعون على العشب المزرق ، يصيدون بفتور ، وصبايا ، ومرضة ، وجدة عجوز مرعبة في قبعتها ، ومجذف يتمرغ ، وهو يدخن غليونه بدون تمييز ، قد التهمت الشمس الحارقة اسفل بنطاله ، وكلب هراش



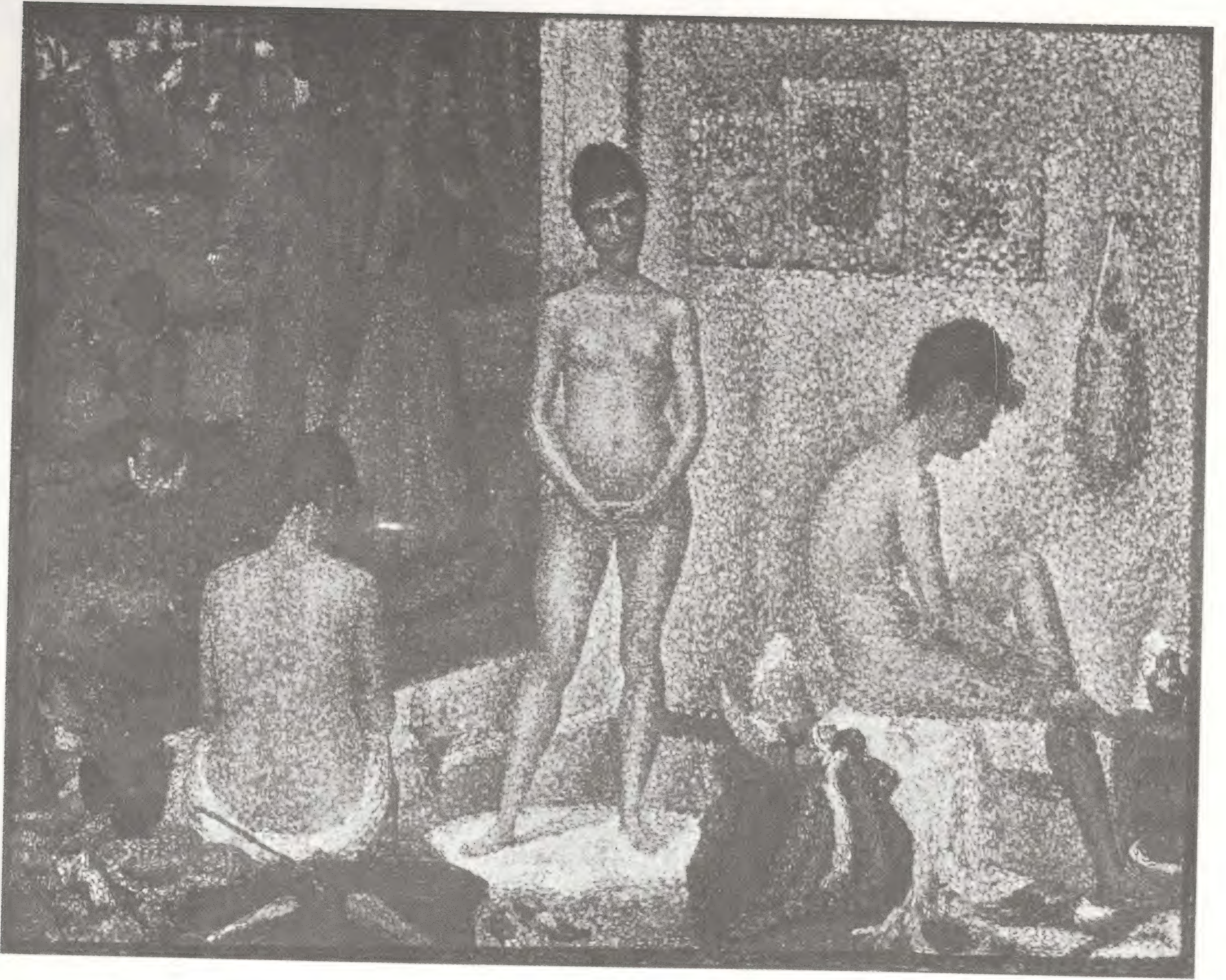
عارية واقفة ..

لم يشكل سوى آثاره القديمة ، ذلك ان هذه اللوحات التي حققت بمثل تلك القسوة ، لم تثبت الا بفعل السحر الفني بالرغم من تغير مستنداتها ، ولذا لابد من قلب العبارة في الاجابة بحيث نرد على (ليفيركوهن) :
- [ان منهاجك يبدو وبالاخرى وكأنه جعل لاذابة العقل البشري في السحر] .

ومثلها مثل كافة الآثار الحديثة الكبرى ، فان اعمال (سورا) تنضح قيمتها بالرباط المعقود بين المشكلة العقلية والاعراض الوجدانية ، ويبدو اننا لن نستطيع ان نحلل اعمال (سورا) الا بنفس التعابير التي اختارها الفنان نفسه ، ذلك ان عبقرية (سورا) تذكرنا بالاماس الذي لا يحزه الالماس .

((ثروة سورا النقدية))

- [اذا تأملنا مليا في (الجراندي جات) مثلا نجد ان كل ديسيمتر مربع مغطى بأسلوب متماثل ، فاننا نجد



عاريات

بعض النسخ لدى ليون فانييه هاوي الكتب . [ج . كريستوفر ، رجال اليوم ، جورج سورا ، (١٨٩٠)]

[ان نتيجة دراسات (سورا) كانت نظريته الذكية والخصبة في التضاد ، والتي اخضع لها منذ ثذ كافة اعماله ، وقد طبقها بادیء ذي بدء على (المضيء - المعتم) وبهذه الوسائل البسيطة ، الورقة البيضاء (انجر) واسود قلم كونتي (الجرافت) المخففة تدريجيا أو المتقابلة بشكل علمي ، فقد انجز اربعمئة رسم اجمل مما يمكن ان يحقق أي رسام ، وبفضل على القيم الكامل ، يمكننا ان نجزم بأن (الابيض والاسود) اكثر اضاءة . . وتلوينا من العديد من الرسومات الاخرى . وبعد ان استطاع ان يسيطر بهذه الطريقة على

بلون ارجواني غامق ، وفراشة شقراء ، وام شابة وابنتها الصغيرة بلباس ابيض ، وحزام من سمك السلمون وطالبان في المدرسة الحربية ، وصبيتان ايضا ، احدهن تجمع باقة ، وطفلة ذات شعر احمر وفستان ازرق ، وعائلة مع خادمتهم وهي تحمل (الوليد) وفي اقصى اليمين ، الرفيقان الغامضان المشينان ، فتى انيق . . . يعطي ذراعه لصاحبه المتأنقة وهي تقود قردا اصفر قرمزيا من وراء البحار . لقد كان ثمة احتجاجات ، الا ان الثورة الظافرة استراحت في ساحة المعركة : واحتفل بنجاحها فورا في (لافوج) في دراسة لذيذة ومنطقية ومطلعة لفيليكس فينيون ، تلك الدراسة التي اصبحت بعد ذلك الكراس النادر (الانطباعيون في عام ١٨٨٦) ، لايزال يوجد منه



مرقأ...ومسبح

للمبادئ ، حيث يكمن ايمانها ، وهذه نقطة رئيسية ، وبدون اللجوء الى تفسيرات لا طائل تحتها ، فان كل الذين يعملون يدركون قيمة مثل هذه التصحية ، ولا بد من وجود رجال فوق العاديين ، لكي يؤثروا الافكار التي يحبونها على النجاح] .

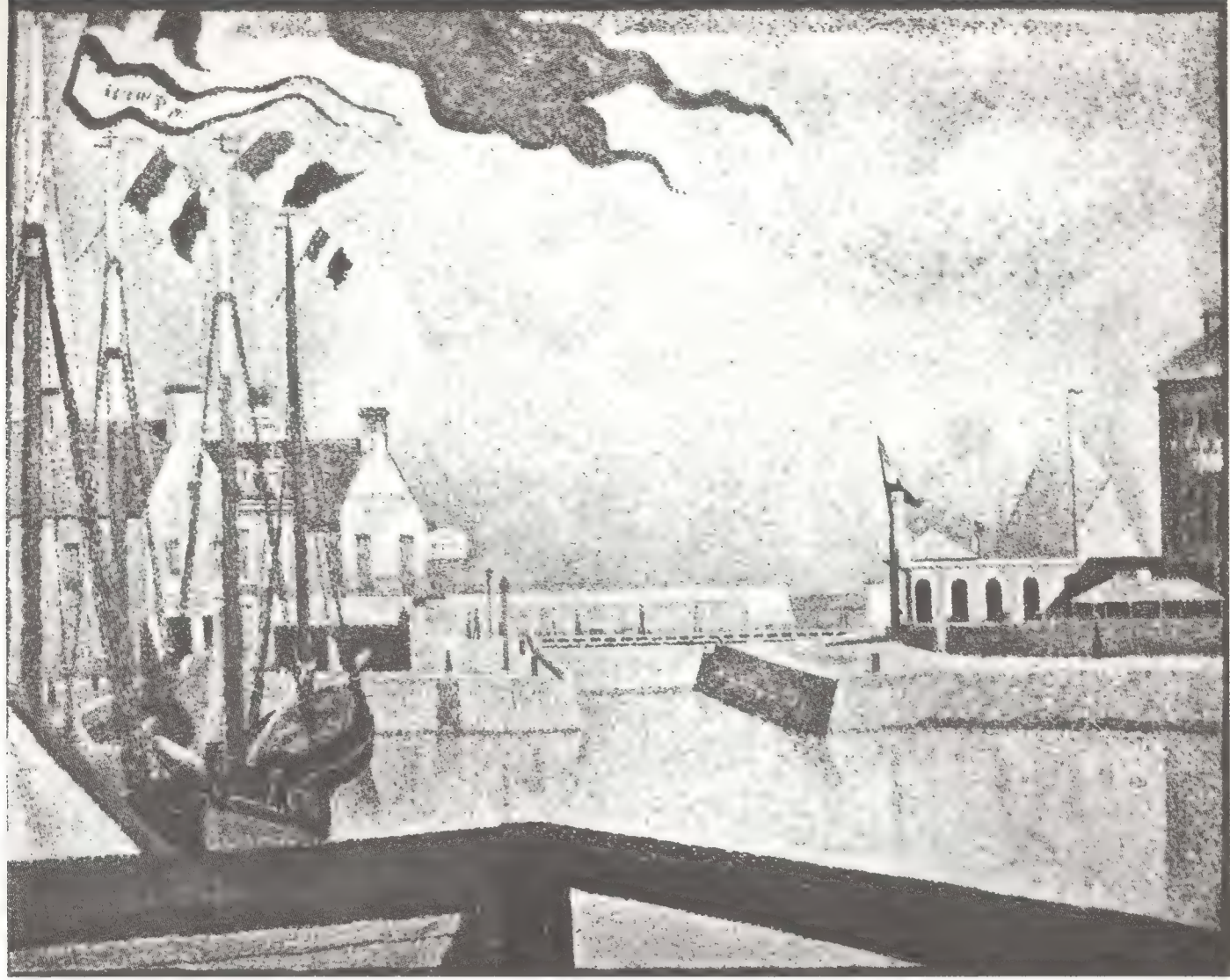
ث. ناتانسون ، بدائي معاصر : جورج سورا ، في « المجلة البيضاء »

[هنالك بعض مناظره تجدد فينا الشعور بالنقاء والرشاقة والطراوة ، أما شخصياته التي كان من المفروض منطقيا ، من خلال منظوره الفني ، ان يكتسوا بشيء من الحمود ، فهم يبدوون لنا وهم يتحركون بحركات جازمة وحميمة هي من صلب طبيعتهم ، وبهذا المقدار ، بحيث أنها تبدو وكأنها لا تثبت لحظة من

تناقضات الاسلوب ، راح يعالج الظل بنفس الفكرة ومنذ عام (١٨٨٢) ، كان يطبق قوانين التضاد على اللون ، واصبح يمشط بواسطة عناصر منفصلة ، وذلك باستخدام ظلال مخففة ، دون أن يتأثر بالانطباعيين الذين لم يكن قد علم بوجودهم في تلك الفترة .

ب . سينياك ، من اوجين ديلاكروا الى الانطباعية الجديدة (١٨٩٩) .

[هنالك شيء يمكن اضافته الى فضل (جورج سورا) في اكتشافه طريقة للتصير : وانه لشيء ممتع للغاية ، ذلك ان الطريقة الجديدة ، في وعيها لما تتنازل عنه ، فهي تتخلي عن كل متعة تتيحها الصدفة ، ولكافة الاغتيباطات تلتقي بها أية شغيفة أو لمسة عرضية انها لا تقبل بان تكون مدينة بشيء الا للتطبيق الصارم



الاحد... في مرفأ ومسيح

الزمن ، بل وظيفة البشر انفسهم في حياتهم اليومية ، وهكذا فما ان نتحدث عن فن كهذا ، حتى نبلغ الجوهرى [.

(ي . فير هيرين . مذكرات : جورج سورا في المجلة الفرنسية الجديدة ، ٩١.٩) .

— [لا يذكرني اي رسام بمولير كما يذكرني سورا وبمولير « البورجوازي النبيل » الذي هو بمثابة باليه مليء بالنوق ، والفنائية ، والحس السليم] .

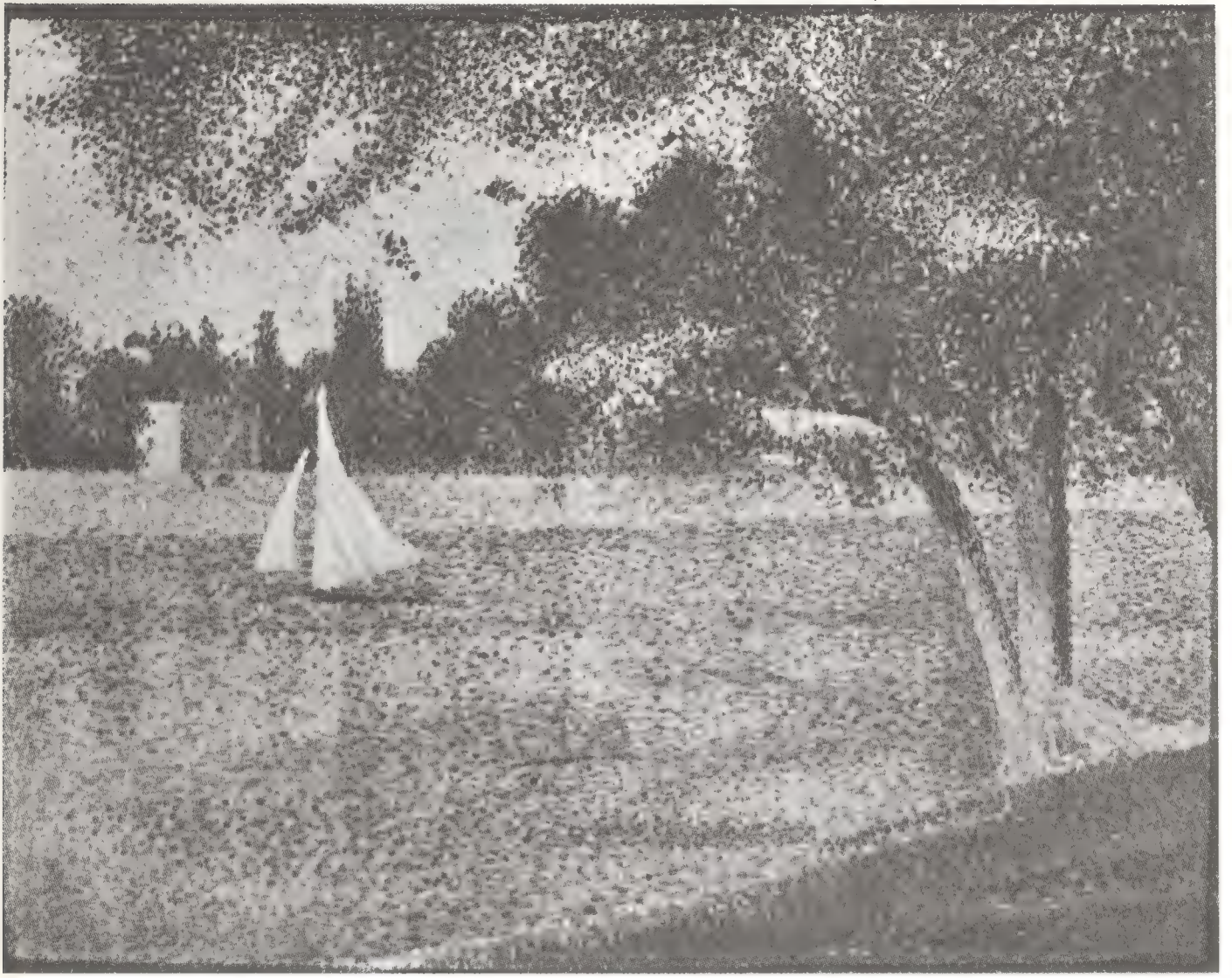
(ج . ابولينير ، الرسامون التكعيبيون

١٩١٣) .

— [اذا كان خيال الرسام ملك للانفعال على شكل شعور بالصدمة التي يتلقاها احساسه عن العالم المرئي ، فلا بد ان يكون لدى (سورا) خيالا جامحا

لكي يكون بمقدوره ان يجلس الى خوان ، او شجرة او جدار ، طالما رسمها العديدون قبله ، دون ان يحل تعريفهم لحظة محل رؤيته لها .

وعندما يتأثر بالمظهر الاسطواني والمشيّد بصلابة لمتنزهة هادئة ، فو ينسى في هذا الشكل كل ما لا يمت الى هذا المظهر ، بل هو يخترع طريقة معمارية ، من نوع الاعمدة ، يروق تذوقه الجديد لامرأة ما ، ضاربا عرض الحائط بالتكورات الجميلة والعريقة ، ذلك ان اختراعات (سورا) هي من القبيل المعماري ، سواء بتوازنها او عرائنها او ثباتها ، وهي بالحري تعظم ذلك التباطؤ الشهواني الذي تنهرب فيه عن الانظار ، استدارة واسعة لشجرة او تنورة ، او الصميم المختال والمباغت تفصل الارضية حواجز واسقفه معامل ، وهي



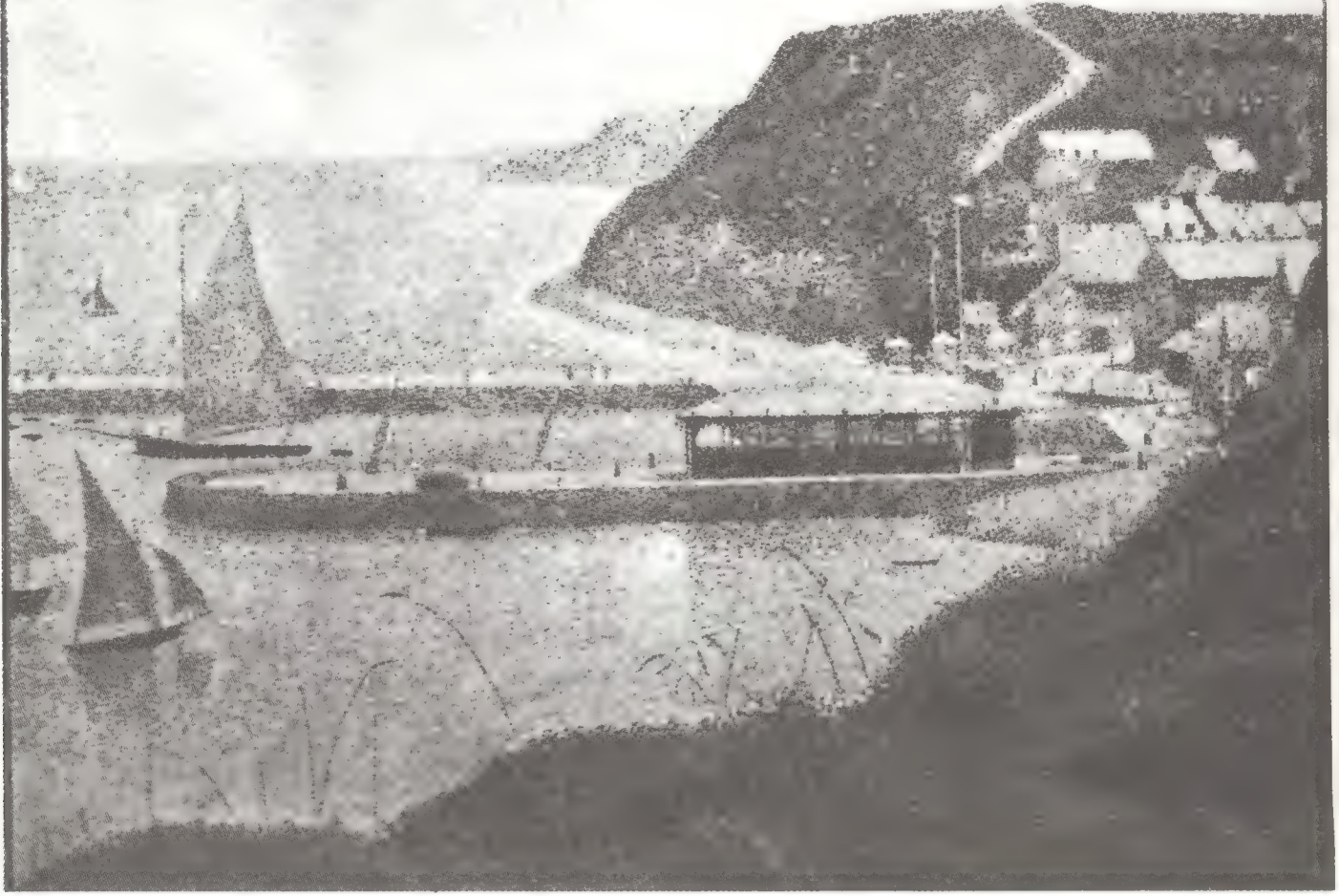
مشهد من (العراندجات)

المستوية بزهور أو باضاءات شمسية ، أما سورا فهو ينفذ الارض ويقوم الجدران ، ويجز العشب ، ويشحد زوايا الاسطحة

الا أنه لا يكفي ان يبرهن الرسام عن تصور فريد ، أو أن يعرض ذلك علينا عن طريق رموز من اختراعه ، منحنيات كانت أو مستقيمة حديثة ، اذ لا بد أيضا لتلك الرموز ، لكي نوافق على حلها لنا ، ان تثير عيوننا بادىء ذي بدء بالتأثير الحسي للابيض والاسود ، أو الالوان المتمازجة التي تجعلها مرئية .

ان علاقة هذه العناصر ذات الحساسية المباشرة هي التي يدعوها المحترفون بالنسب ، انما تماثلات بين متشابهة (تنغم هذا الابيض مع ذلك الابيض ، أو هذا الوردي مع ذلك الوردي ، أو هذا الاسود مع ذلك

في حالة تصلب متحمس ، كما تشطب السماء ، بغية أن تصل في تشنجها الى غايتها الملحة ، وهي تحتفي بالثوب الرجالي المحدد ، المعالم ، وكأنها مستعدة لتمجيد المنحدرات المحطمة لادراج المترو التي تغطس كالبرق في الحفر المدورة للمحطات ، لقد كنا نعت بالمشاعة هذه الخصائص لمدنا الحديثة ، لارصفتنا ولضواحيننا ، وكنا نعتبر مجرد افتراض وجودها غير مستحب ، في حال أن (سورا) قد عرف كيف يوحى لنا بروحها الفسيحة والمكبوتة ، صحيح أن هنالك العديد من الرسامين الذين عرضوا لها ، سوى أنهم كانوا يخشون من إبراز نواحيها الوحشية ، ولقد كانوا يغطون دوما بلباقة خشونة الجدار بالاعلانات أو اللباب وهزال الجسر الحديدي بالدخان ، وعري الارض



مرفأ

(الاسود) ، او تقابل الازداد (تنغم هذا الابيض مع ذاك الاسود) ، ان مثل هذه التقابلات او التناغمات تتدرج بدرجات مقنعة بالنسبة لشبكتنا ، ومعرفة تلك التدرجات يعني أنك رسام ، هنالك بالطبع العديد من الرسامين ، أعني من الاختصاصيين الذين في مقدورهم امتاع الحواس بلطحات ناجحة ، الا ان هذا لا يعني أنهم مبتكرون للعطف الانساني ، ولذا فانه من العبث ان نمدح فنانا لمجرد خلقه مثل تلك العلاقات ، ذلك انها لا يجوز ان تكون غايته بل الطريق الضروري ، لاتجاه تفكيره نحونا ، بحيث يدعونا لان نصعد اليه ، ان علاقات (سورا) انما هي طرق مباشرة بين انفعال العين وانفعال القلب] .

(كوستوريه ، جورج سورا ،

« الفن التريني » ١٩١٤)

- [ان تأثير سورا على عصرنا كان عميقا لدرجة ان لوحات مثل هذا (السيرك) او هذا (الشاهو) قد حددا التوجيه المستقبلي ذاته بالرغم من ان وعيا افضل لعبقريه (سورا) وارادته الصحيحة ، كان من شأنه الحيلولة دون مثل هذه المحاولات العاقرة ، قلق الاشكال الحركية ، لو فكرنا في جو باريس الفنانة ، لذلك الزمن ، لامكننا ان نوافق بانه لم يوجد اي معلم في اي عصر اكثر انغزالا من (سورا) الا اننا كما نوهت سابقا ، الان وقد تلاشت الشهادات الرديئة ، واذ بدا ذلك العصر في استعادة قيمته التاريخية ، فان سورا هو الذي يبدو في اعيننا المبهورة ، ادق مصور له ، حيث ان الادب الطبيعي برمته ، قد تساقط هباء امام نفحة الالهام التي تمر في (جراند جات) كما ان السيقان السودا للمهرجين الحقيين في «الشاهو» تسجل

فولكلورا حيا ، وقد بلغ (سورا) بصرامة بنائه الحنون
ما هو أبعد من الروعة ، انه ما فوق الروعة] .

(١ . سالون ، رؤيا سورا ، ١٩٢١)

— [في حين كان كل من (سيسلي) و (مونييه)
يفذيان أخطر المفارقات التصويرية وهما يحاذيان هاوية
التلاشي ، كان (سورا) بدون ان يفقد شيئا من
حساسيته الانطباعية ، وبدون ان يتخلى عن احساسه
بالموجات ، وفوق كل شيء ، بدون ان يسير القهقري
نحو فن المتاحف ، قد وجد دفعة واحدة اشكالا شبيهة
بالبدائيين سواء في تجريدتها أو صفائها ..

وبينما لدى الانطباعيين ، يفكك النور الاشياء حتى
يجعلها شفافة ، نجد (سورا) يستخدم النور بعكس
ذلك لكي ينزل الاشكال في العجينة التصويرية ، وبذلك
يعيد الرسم الى مجاله الحقيقي ، وعوضا عن أن ينهر
مثل (الانطباعيين) بكل السرابات الشمسية ، يفرض
عليها حاجزا هو الجدار ، وكلما كانت اللوحة كبيرة ،
كلما كان عليها ان تقترب كمنظر ، من الجدارية القديمة
باعتبارها مصغرا لها ، والحقيقة فان الجدارية ليس
لها أكثر من عمق موحى ، ذلك العمق النسبي الجدير
بارضاء فكر السائح أكثر من رجليه ، أصبح الشغل
الشاغل لكل من (سيزان) و (رينوار) و (سورا)
وقد توصل اليها ثلاثتهم بأن فرضوا على النور دورانا
مستمرًا حول ذاته ، الا انه بينما يحصل (رينوار)
على هذا القرع للواضح المعتم على السطح العمودي
عن طريق موجات دائرية ، وتطابق كرات غير متساوية
يحصل عليه (سيزان) و (سورا) عن طريقذبذبة
منطلقة من الخط ، وهو العنصر المنظم ، ليصلا الى
نوع من الدرج حيث تعود الدرجة الاخيرة الى مستوى
الاولى ، وبواسطة هذه الانحدارات الحاذقة ، بتنوع



مرفأ .. (جيت)

الاضاءة المنظم ، ويتشابك تلك التنوعات البراقة
للوحة ، من الاعلى الى الاسفل ، التي تشكلها كاملة ،
يفلح (سورا) في جعل لوحته امينة دوما للسور الذي
سوف تغطيه ، وهو بمعنى ما يكسو بلوحته الجدار
العاري ، الا أنه عوضا عن أن يلصقه جامدا على ركيزته
كما يفعل مزين خطوطي ، فهو يدعه يعوم بهدوء ،
ويطبعه بحركة حية ومتزنة ، ان (التكعيبية) الناشئة
تألفت جزئيا من تضخيم الالية التي حاولت وصفها
بصعوبة .

في المحاولات الاولى لبيكاسو وبراك سوف نلاحظ
تلك التفردات عينها ، مع الفارق بان الخطوط التي هي
نقطة الانطلاق لتنوع الاضاءة ، عوضا عن ان تدور
حول الاشياء ، تكسرهما في بعض الاماكن ، كما يفعل
بها النور ، بالنسبة للعين التي تعرف كيف تلمح
دوائرها الدقيقة .

لقد كان (سورا) اذا مخترعا تقنيا ، ومجددا بكل
معنى الكلمة ، وهو بالرغم من ضالة حجم آثاره ،
احدى المنارات التي تقود هذا الجيل الفتى التي راحت
تبحث عن فن ثابت على المستويين الروحي والمادي معا
فمن الناحية المادية عن طريق اخضاع اللون الزائل
للشكل الذي يستمر بعد كافة التبدلات اللونية ، وعلى
الصعيد الروحي بواسطة العملية الخارقة لاعادة صهر
العالم في بوتقة الخيال .

(١ . لوت - سورا ١٩٢٢) .

— [يبدو لنا (سورا) واحدا وثلاثة ، انه كيميائي
النبرة ، ورجل التحليل الصابر والمعاير ، وهو الشاعر
ذو الاحساس الاشد رهافة ، حيال سحر الفلاف ،
ومداعبة الظليل ، وحيال هذا النوع من الضباب
النفسي الذي يلمح الاحياء وقد تدرت به ، وهو
انشائي ، وتقلقه الهندسة الخفية من المستقيمات
والممنحنات واللواكب والعريسات التي في فرضها على
الاشكال ايقاعا ووزنا ، تجعلنا نراها اجمل في سريتها ،
نحن على نقيض (الانطباع) الصافي ، في مجال لا واقعية
سحرية من شأنها أن تصون فتنة ارق الاحلام ، كما
يصون الفكر والاحساس بالشيء المرئي ، وذلك دون
أن يدع شيئا للصدفة أو الهوى العابر ، ونحن نشعر
بان هذا الفن ليس تابعا للانطباعية بل وقد ولد منها ،
انما هو تعبير عن جمالية مناقضة] .

(فوسييون ، سالون عام ١٩٢٦ ، في

« جريدة الفنون الجميلة » ١٩٢٦)

— [عديدون نحن الذين نجد متعة قصوى لدى
(سورا) ، ولاول وهلة يقودنا حكم حواسنا المسبق
نحو (سورا) ولو كان ذلك بين مائة لوحة ، وسرعان ما
يحدث « التعلق » كمثل صفير البريد الذي يعلن انه
(يستقبل) ارسالا معطى ، ذلك بشرط أن يكون



السيرك

عشر تحرير التصوير من التزام الفكرة والتقليد التبني وفي تحريك الشعور بالحجم ، سوف يستفيد منها التكعيبيون بشكل واسع ، وفي رفع الطبيعة الى مستوى تعبيرى جديد ، والى تأثيرات غير متوقعة [.

(ش. زرفوس في يوم احد في « لاجرانديجات » وتقنيات سورا في « كرايس الفنون » ١٩٢٨)

— [من المؤكد ان هنالك ذهنية تشكل حول (سورا) بحيث قد يعتبر عما قريب بمثابة احد كبار المجددين في فن الرسم ، وبالفعل فان ما يسيطر في اعماله هي الفكرة التي مفادها بان ثمة في اساس كل شعور بالتناغم ، سواء كان ذلك في المجال التشكيلي (عمارة ، تصميم ، رسم او نحت) ، او في المجال الموسيقى (موسيقى او شعر) ، توجد [الاعداد] التي لا يسمح استعمالها بأية صدفه ، ذلك ان التناغم ليس سوى التناسب الصحيح بين هذه الاعداد .

واذا نحن اقتصرنا على الحدود التي يفرضها الذكاء — وكيف لا نقف ضمن حدودها ؟ نجد انفسنا مرغمين على الاعتراف ببعض الحقائق الحسابية المحتومة ، أي ان تقربها وان نخضع لها ايضا ، وقد يتعلق الامر بكمية اكبر أو اصغر من النور يعكسها حجم ما ، أو بالعلاقات المتبادلة بين لونين [باعتبار تلك الالوان ليست سوى نتيجة للذبذبات يمكننا تحديد

(المستقبل) في حالة مشاركة وجدانية ، اذا كنت ممن يحبون الزهور المرسومة ، واذا كنت لا تنفعل الا حيال افخاذ جميلة وموردة مثل الشراپ ، أو حيال شعر عذراء شقراء كممثل سنابل القمح ، فمن المؤكد انك لن تتألف مع (سورا) ذلك ان (سورا) ناشف ، هو ناشف لشمبانيا بدون خليط ، هل تحبه ؟ والا فلن نلح عليك ، انه من حقك ان تفضل ماء تنظيف الاسنان اننا في الجمهورية ، اليس كذلك ؟

لقد كنا نحب لدى (سورا) النشافة الممهودة في التقليد الفرنسي الكبير منذ البدء ، وذلك الوضوح ، وتلك البقاة الكامنة في الاشياء العظيمة حقا ، كما وذلك الجلد المحب كليا الذي يغطي النسيج الغنية والعميقة ، نحن لا ندعي اننا نحب ذلك فقط ، اننا نحب ايضا المباشرة لدى رينوار .

(يا له من انفعال امام هاتين المراتين المضطجعتين في اللوكسمبورغ ، وهي اخر اثر له) .

ونحن نحب ايضا الزهور والاشجار والاجسام ، ولكن لا تلم (سورا) اذا هو كان من سلالة (أثينا) وليس من سلالة (الفلاندر) ان قطار اليونان قطار جيد ولكن هل تلمه اذا هو لم يسافر بك الى (امستردام) اننا نستعمله عند الحاجة ، وهذا كل ما في الامر ، لا اننا لا ينبغي ان نخطئ في المحطة ، وهكذا فنحن نستخدم (سورا) لرحلات غير التي نستخدم فيها (رينوار) [.

(١. اوزانفان ، سورا في « كرايس الفن » ١٩٢٦)
— [ان ما يلفت النظر لدى (سورا) ليس اختياره هذا الاسلوب او ذاك ، بل في انه شعر بقوة انه لا مناص من ان يخضع لبعض الضغوطات ، انه يدعي جهل الانطباعية ، ليس انه يرتد على مدرسة معينة ، بل ضد عدم الانضباط الذي عانى منه الفن التصويري للقرن التاسع عشر برمته ، انه يطرد فكرة (الصدفة) و (الارتجال) ، ولذا ففي حوالي عام (١٩١٠) حين عرض بعض الرسامين الشباب ، بين خشبيتين سوداوين ، صورة للسيرك أو للشاهو ، لم يكن ذلك بدافع المطالبة باستعمال المساحات الصافية والمزيج البصري ، بل لأكرام (سورا) لانه مثل (سوزان) قد اكتشف القوانين العظمى للانشاء والتأليف ، وذلك حينما اكد بان التنظيم الخطوطي لا يقل أهمية عن تنظيم القطع الصغيرة الملونة] .

(س. روجيه — ماركس ، جورج)

سورا في جريدة الفنون الجميلة ١٩٢٧

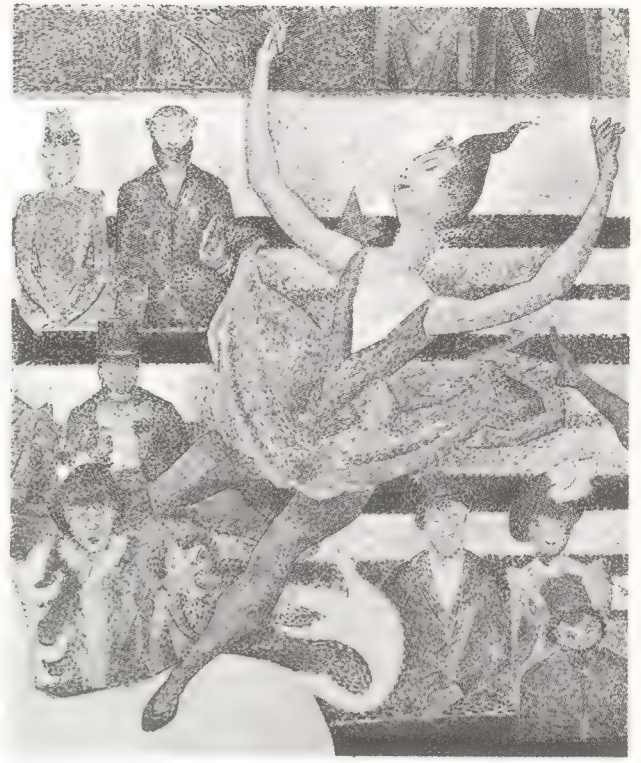
في حين يورث (سورا) للخلف اعمالا ذات فاعلية هائلة ، فهو يترك للاجيال القادمة ايضا حاتمات جمالية واكتشافات تقنية ذات فائدة هامة ، وهو يعد بين الفنانين الاوائل الذين حاولوا في نهاية القرن التاسع

تقصر على هذه اللفظة معناها الاوحد بلفظة (الخالقين) وقد عرفوا كيف يستشعرونها منذ الخلجات الاولى للفكر البشري) . (. . .) .
ان المكانة الهامة منذ الان التي يحظى بها (سورا) في تاريخ الفن الحديث ، مزمنة ان تكبر لفترة اطول ايضا .

اذا نحن اردنا ان نقيس الفرق الشاسع الذي يفصل بين (الانطباعية) وفن (سورا) ، يكفي ان نقارن بالفكر هذا الشخص او ذاك من (الاحد في الجرانديجات) مثلا ، (منظر لسان ماميس) لسيسلي ، او « حارسه الازرق » لبيسارو ، او الخيالات الصغيرة التي تتحرك على ضفاف « حوض الارجانويل » لكلود موني ، حينئذ نشعر بذلك الميل النبيل الذي يقود (سورا) دوما نحو امر اعظم ، واكثر (لا شخصية) وكدنا نقول اكثر خلودا ، كالشجرة ، وظل الانسان ، والنور ، الظلام . وبالرغم من وجود القبعات بشكل مزهريات ، والصيغ التي كادت تصبح ظلالات لنساءه كيانات ونماذج لدائية ، ورموزا .

انه ، في اروع تخيلاته ، الموحاة من قبل ، بما طبع عليه ، ازياء عصره وبما يعبر اكثر من غيره عن الشرود ، يجعلنا نلمح دوما ، ذلك الشيء الخفي والمجهول ، والعلو الالهي ، الشاوي في اعماق الكائن البشري ، حتى ولو كان لدى شخص فظ في لوحة الحفلة الموسيقية للعالم القديم (اوربا) ، انه لشيء فريد في الفن ، ان يدعنا نشعر كم هي قابلة للاحساس المادي الملموس وكم هي قوية تلك الاسلاك غير المرئية التي هي الخطوط المتممة ، فهي التي تحرك على ايقاع انساني بهذا المقدار ، الدمي المتحركة من الخشب والنخالة ، كما انه عن طريقها ، يوحي لنا بان ثمة يد خفية ، هي التي تحرك هذه اللعبة برمتها القدر ، وكان كل التجريد في مجهوده ، يتوغل بعيدا في تقدمه اساليب عصره نحو الرغبات العميقة التي تخلق عصرنا (ر. ر.) ، بحث الشعور الكلاسيكي في التصوير الفرنسي للقرن التاسع عشر (١٩٣١) .

— [لقد توفي (جورج سورا) في آذار (١٨٩١) ، عن اثنتين وثلاثين سنة ، وذلك خلال عرض للمستقلين ، حيث رفعه في مدة ثلاثة ايام ، خناق اصيب به من جراء الجهد المبذول في نقل الاغراض ، وليس من جراء اصابته بالسل منذ مدة طويلة ، كما كتب احد مترجمي حياته من ذوي المعلومات المفلوطة ، وهو لم يعرف لا الاتفاقات ولا العقود ، اذ انه طوال حياته لم يبع سوى لوحتين ، احدهما في عام (١٨٨٧) في معرض العشرين في (بروكسل) حيث كانت تعرض ايضا (لاجرانديجات) ، وهي (منقار الديك الاميركي) ، جرانكان الى السيد فان كوستيم ، بمبلغ ثلاثمائة



السيرك

اعدادها [او ان يتعلق الامر (باحاديث) تجول بين الخطوط ، حسب اطوال كل منها واتجاهاتها ، حيث ان كل شيء يتحول في نهاية المطاف الى (اعداد) و (ارقام) ، لا يمكننا سبرها الا سوية ، بعضها بالنسبة للبعض الآخر ، وهي تحمل ضمننا النتائج التي تحبل بها ، [فالهوى او الالهام لا يستطيعان شيئا حيال جوهر الاعداد] ، ووحدها النتائج التي تلدها المعادلات المطروحة بشكل صحيح ، قابلة لان تقدم دون خطأ سواء للعين او القلب او الفكر ، احساسا بالمتعة الكاملة شبه الحيوانية ، وشعورا بالتنغم .

تلك كانت ، بقدر ما يمكننا ان نوجزها بكل بساطة ، الاهتمامات التي كان يصوغها (سورا) بشكل اقل او اكثر وضوحا في فكره ، وبالتأكيد فهو ليس مكتشفها ، اذ نحن نجدها منذ القدم في كل الفلسفات القديمة ، من فيثاغورث الى افلاطون ، أعني ، عمليا في الحضارة الغربية برمتها .

بل نحن نجدها ، وقد طبقت بصورة واضحة في كل الاثار التذكارية ، بما فيها بالدرجة الاولى في تلك التي خلفتها الامبراطورية المصرية القديمة ، ولقد قيل بما فيه الكفاية ، كم كان عظيما ذلك النفوذ الشبيه بما هو فوق الطبيعة ، وتلك القوانين العديدة ، التي كانت تعفي العارفين بها قدرة خلق التنغم ، ذلك الالهي الذي لا يخضع للاوزان ، ونعني بهم الشعراء ، (ولا بد لنا ان

فرنك ، والاخرى ، (الرقص المبثقل الشاهو) وكانت معروضة في (المستقلين) لعام ١٨٩٠ .

وفي السابع عشر من شباط ١٨٨٩ ، كان يكتب لوكتاف موس ، رئيس جمعية العشرين :

- (اشكرك شكرا جزيلا على انك كتبت عني في (لاكرافاش) بتاريخ ١٦ ، اقبل عرفاني بالجميل ، لكم كنت اود معرفة اسم المشتري ، واكون سعيدا اذا استطعت ان تحصل على ستين فرنكا من تصويري ، اما بخصوص لوحتي (الموضعات للرسم) ، فانسى اجد حرجا في ان اذكر ثمنها ، وقد احسب كنفقة يومية تعادل سبع فرنكات على مدار السنة ، وهكذا يمكنك ان تقدر الى اين نصل ، وبالاختصار اقول لك ان شخصية المشتري يمكنها ان تعوضني عن الفارق بين سعري والسعر الذي يدفعه (المخلص لك ، سورا) .

اذا لقد كان (سورا) يعمل مدة سنة في لوحة واحدة ، وكان يطلب اجرة سبعة فرنكات في اليوم ، مع خصم احتمالي ، وبهذا السعر ، وقد خفض ايضا فيما بعد ، لدى عرض (المجلة البيضاء) في عام (١٩٠٠) كان بإمكان الحكومة الفرنسية ومدينة باريس ، والهواة والتجار ، ان يقتنوا لوحات (الاستحمام) و (لاجرانديجات) و (لبيوزوز) و (الرقص المبثقل) و (السيرك) وغيرها الكثير من المناظر الرائعة او الحريات ، الا انهم لم يفعلوا ، وهذا الان هذه الآثار المؤمنة كل منها بمئة ملايين هي : (الاستحمام) في (تيت جاليري) بلندن ، الى جانب روائع « تورنر » ، و (لجرانديجات) في متحف (شيكاغو) و (لبيوزوز) ضمن مجموعة (بيرسي) في فيلادلفيا ، بينما نجد (الرقص المبثقل) (لوشاهو) ، ضمن مجموعة كرولر ، في (لاهاي) وسائر الآثار مبشرة معظمها في الخارج ، كما ان « السيرك » ايضا كان قد ذهبت الى اميركا) الا انها قد عادت لحسن الحظ الى (اللوفر) بفضل الترتيبات الكريمة العائدة لوصية مالكها ، وهو السيد (كين) الذي تقبل التماس صديق لسورا ، وهو (سينيالك) نفسه الذي كان قد باعها بهذا الشرط لجون كين في عام (١٩٠٠) ، وقد روع بحق من جراء مثل هذه التصديرات . [ب . سينيالك ، التعبيرية الجديدة ، وثائق ، في جريدة الفنون الجميلة « ١٩٣٤ »] .

- [امام الموضوع ، وقبل ان يضع لمسة واحدة على مآطورته الصغيرة ، ينظر (جورج سورا) ويقارن ، ويفهم بعينه على العاب الظل والنور ، ويلمح التناقض ، ويميز الانعكاس ، ويلعب طويلا على غطاء العلب التي يستخدمها كملون ، وهو يصارع المادة كما يصارع الطبيعة ثم ينقض على المجموعات الصغيرة لالوانه ، وهي مرتبة وفق النظام الموشوري ، ليرسم بها بثقوب صغيرة ، مختلف العناصر الملونة التي تؤلف اللونية

المعدة للتعبير بأفضل ما يمكن ان تعبر سواها عن السر الذي اكتشفه ، فمن الملاحظة الى التنفيذ ، ومن لمسة الى لمسة ، تمتلئ المآطورة ، وتخلق الرائعة . [ب . سينيالك ، الموضوع في الرسم ، في الموسوعة الفرنسية ، ١٩٣٥] .

- [لقد بات مؤكدا اليوم ان (سورا) لقد لعب دورا اساسيا حينما حرر الفن التقني والجمالي من الانطباعية ، فساهم بذلك في اعادة النظام الكلاسيكي في فترة كان الرسم قد اوشك ان يصبح بلا شكل وان يفرق في الميوعة ، وقد سمحت لنا المواد التهديدية (للجرانديجات) بان نتابع ، رسما رسما ومخططا تلو مخطط ، وعلى وجه التقريب ، رد فعل سورا حيال الانطباعية ، وان نلاحظ كيف يحولها الى طريقة قابلة لترجمة طموحاته الروائية ، وبعد ان رسمت (لاجرانديجات) ، باتت الطريقة الجديدة واضحة ، وبات ممكنا ان يكرس الفنان ما تبقى من حياته في تطبيق وبطورة ما تعلمه في تكوين هذا الاثر] .

(د . كاتون ريش ، سورا وتطور لاجرانديجات ، ١٩٣٥) .

- [هو العقائدي ، والمتلهف الى اتباع مبادئ ذات اساس ثابت ، كان صموتا ، وايبا ، ومتواضعا وكريما ، الا انه حينما كان المربي فيه ، والمنظر و (العقل المنهجي) وكبريائه العلمي تغلب ، حينئذ كان يبرز الجهد الابحاثي في لوحاته ، وبذلك كانت تبدو اضعف نجاحا ، سوى ان معظم آثاره ، لا سيما المناظر الطبيعية ، تظهره مستغرقا في نشوة خلقها صمته وحيائه ، وتواضعه وكرمه ، ففي هذه اللوحات كانت اللمسات دقيقة ، ليس بدافع الاحترام لقاعدة ما ، بل بدافع الحاجة الى الرشاقة والفوارق الدقيقة ، فالنور يغمر كل شيء ، ليس ذلك بدافع حساسي ، بل بدافع كرم عفوي ، فهو يشعر بأن النور الذي يداعب الطبيعة ، سوف يضحي ضباية متألفة : ثم هو يخلق روائعه ، هو ينذهل كطفل من كل ما يشاهده ، وهو يعبر عن هذا الاندخال الذي يسبق التفهم والحب . واذا كنا نفتش عن شبيه روحي في الماضي ، فلا بد ان نبحت عنه لا في (رافائيل) بل في (فرا انجيليكو) كما قيل سابقا ، ومثله مثل الايطاليين القدماء يستطيع (سورا) ان يخضع لكافة القواعد ، ذلك ان روحه ، مهما يكن من امر ، كانت اتقى من ان تعيقها القواعد ، ذلك النقاء المليء بالسحر واللطافة ، هذا هو فن (سورا) .

اذا نحن تأملنا في مقدرة الخلق لديه ، من هذه الزوايا ، لاكتشفنا بدون جهد ميزات طريقته ونظريته ، والخطوط التجريدية والتنقيطية ، لقد كان (سورا) في حاجة الى مبادئ ذات دعامة كبيرة ، لانه كان خجولا ،



قناة وبحر

الخصائص المؤثرة للخط والنبرة واللون ، كما كان قد شرع في صياغة الاسس التي بموجبها كان ينبغي ان ينسجم كل من تلك العناصر التصويرية مع الاخرى ، لكي تتوافق بالتمام مع التصور العاطفي للفنان ، لا يمكننا ان نتخيل منهجا فيه من التعمد اكثر منه ، واكثر قابلية لان يكذب الالهام ، ورغم ذلك فان كلمة (الهام) هي الوحيدة التي تفرض نفسها ، ونحن في صدد (سورا) حيث انه لم يكن في فنه شيء آلي او مطرد ، كما ان طريقته في التعبير كانت خاضعة دوما لرؤيته [د. كوبر ، جورج سورا ، « استحمام في أنير » ،

(١٩٤٦) .

— [يمكننا ان نفهم بسهولة اليوم اي قائد روحي استطاع (سورا) ان يكون بالنسبة للفنانين الحديثي السن الذين كانوا ، خلال العشرة الاولى من هذا القرن ، يبحثون عن قواعد هندسية شبيهة بتلك التي كان قد وضعها لنفسه ، تلك القواعد التي كانت الاعداد فيها والارقام تقود وتضع حدودا للالهام ، تلك هي الصيغ الخالدة للايقاع والتوازن والجمال ، الحقيقية منذ زمن (الاشوريين) و (اليونان) ، ولعلها قد تجددت لكي تتلاءم مع عالم علمي جديد . انها نفس قوانين اهتزازات النور ، ونفس خطوط القوة ، وقيمتها هي التي تسيطر دوما ، كما هي الخطوط في أشكالها المتعددة ، المستقيمة او المنحنية ، وبصورها الهندسية

فهو لم يكن يجرو ان يدنو من الطبيعة ، بدون قاعدة واضحة ، ولكي يكون متأكدا من التقيد الدقيق بقاعدته الشخصية ، لم يكن يطمح الا لان يراعياها ولم يكن ليقبل مطلقا ان يطلب شيئا آخر ، الا انه كلما كان فكره ينحصر في الحسابات ، كلما كان هذا الشيء الاخر يبرز تلقائيا ، وبغثة في لوحاته ، تلك كانت شاعريته ، تلك الشاعرية التي كان ينكرها ، لقد أسهمت الميزة الاصلية لخياله في الحيلولة دون وقوعه في مجرد البرهنة عن (منهاج) ، ومن جهة أخرى كان ذلك المنهاج ، وتلك المبادئ الثابتة هي التي شجعت (سورا) على كشفه للغير ، أكثر مما لذاته ، انسانيته الخاصة به [

[ل. فنتوري) ، فن (سورا) في جريدة الفنون الجميلة (١٩٤٤) .

— [بالرغم من وضوح تورطه (العادي) في (استحمام) ، فان توريطاته الشعرية تظل قوية ايضا فان فوز (سورا) يكمن في انه قد نجح في الوصول الى ما يشبه الحقيقة الفكرية والبصرية بمجرد تطبيقه للمنطق والعلم ، وبعد ، لم لا ؟ ان بعض العقول ، قبل ان تتمكن من تحقيق ذاتها حتى النهاية ، فهي بحاجة لان تحصر نتائج تجربتها ، واحساساتها ، ضمن سلسلة من البيانات المجردة ولقد كان (سورا) من اولئك ، وهكذا حوالي عام (١٨٨٢) وهو يعمل عن طريق التحليل والتصنيف ، كان قد حدد في سبيل استعماله الخاص ،

التي لا تحصى : مساحات وأحجاما .

كيف كان بإمكان الجيل الجديد ، الباحث عن مطلق جديد ، الا يعتنق نظريات (سورا) وان ينطلق من النقطة التي توقف لديها ؟ ففي حوالي عام (١٩١١) مثلا ، عاد (ديلوني) من جديد الى تحليل الضوء عن طريق الموشور ، وكلما تأملنا هذا الموضوع ، كلما اتضح لنا بان (سورا) وليس (سيزان) هو الرئيس الفعلي لتلك المجموعة من المجددين الطموحين ، التكعيبيين الثوريين ، والفنانين التجريديين ، وبالنسبة للعديد منهم كان تأثيره وقيادته نصف واعية ، كما هي بالنسبة لنا الكثير من التأثيرات التي نلقاها من محيطنا .

على كل حال ، وبالرغم من علمية طرقة وتجريدية . . أبحاثه ، فلقد كان (سورا) فنانا بكل معنى الكلمة ، وسوف يبقى كذلك في أوسع معنى للكلمة ، وذلك رغم القائلين بان فنه كان ينحصر في حل مسائل علمية عن طريق صيغ ، لقد كان (سورا) فنانا ذا إحياءات عجيبة ، وحساسا وعاطفيا ، ويتفاعل مع اللا موزونات الخفية المجهولة من قبل العديدين وهو يبقى شاعرا من شعراء النور] .

- [طريقة هي دراسة كبار المتزمطين في الفن ، اذ يبدو انهم ينقسمون الى زمرتين : الذين مثل (بوسان) و (ميلتون) يتخلون عن شهوانيتهم الحارة البدائية ، والذين مثل (مالرب) و (سورا) ياملون في تطهير الفن ، بان يدعمونه بالمنطق او الغائية لنظرية عقلانية]

(كلارك ، المنظر العام في الفن ، ١٩٤٩) .

- [كان يقتضي الامر أن نفهم من كان هؤلاء (البدائيون) العزيزون على (سورا) ابان سنوات (لاينبياد) و (لاجرانديجات) ، فلقد كان يستوحى منهم ليس فقط بالنسبة للاشكال الثرية لكل صورة ، بل وايضا بشأن العلاقة الاستحضارية لتلك الصور ضمن تنظيم فراغي ، هي ايضا في تلك اللوحات الشهيرة ، في تناقض كلي مع الانطباعية ، ويبقى انه من بين الاستحضارات الثقافية المتعددة للفن البدائي ، العريضة على التصوير الفرنسي خلال العشرين سنة الاخيرة من القرن التاسع عشر ، فان استحضارات (سورا) هي مؤكدا الاشد نفاذا ، سواء بالاختيار الممتاز للنموذج القديم ، او من حيث الذكاء الخارق الذي امتاز به ذاك الذي أعاد طرحه علينا في شكل جديد وخاص للغاية] .

(ر. لونفي ، تلاومية عن طريق « لاجرانديجات » والثقافة الشكلية لدى سورا في « باراجونيه » ، ٩٥٠) .

ان (سورا) يصيغ سر الفن التصويري بالارتباط مع الالوان ، والاشارات المعتبيرة بمثابة عناصر فيزيولوجية ، معا ، او كممثل الوسيط الوحيد ، والخفي بين المجهول في الطبيعة والفكر الانساني (. . .) . اذ هو اجهد نفسه في ابراز (الصيغة الفنية) التي كانت تراود جيل (فينيون) و (شارل هنري) و (فاليري) ، فلقد طبق (سورا) هذه المرة ايضا ، المفتاح الشامل الذي قدمته الذاكرة الباطنية (لهومبرت ده سويرفيل) .

(١ . شاستل ، ينبوع منسي لدى سورا ، في « محفوظات الفن الفرنسي » ١٢ - ١٩٥٩) .

[ان نظريات (سورا) ، مثلها مثل نظريات (شارل هنري) تكشف لنا كيف انه ، على طول الطريق التي اختطها كل من (شارل بلان) و (هومبرده سويرفيل) قد نضج هذا الانتقال من مجموعة من المعلومات العلمية المحضة ، الى نوع من الرمزية الشكلية التي تتوقع الصلات والعلاقات والتوافقات بين العالم الطبيعي ، والعالم النفسي ، بين العالم الواضح والمنظم للخطوط والالوان - ذلك العالم المحكوم بالقوانين البصرية والهندسية ، والعالم الأكثر غموضا وترجرا بكثير ، (ولكن في الظاهر فقط حسب رأيهم) ، للعواطف والاحساسات ، ان (سورا) يصل الى صياغة هذه النظريات بدون ان يحيد عن طريقه ، ولكن بالطبع ، على مراحل وذلك بان درس واختبر ولاحق اهدافه الخاصة بدقة وعناد كافية لان تصنع منه شخصية فذة ، وكيف نعجب ان يكون له مؤيدون حتى اذا لم يلائمه ذلك ، وهو ذو العقل الباحث الصافي ، ويكاد ان يكون صورة لنبي ؟ .

الا انه ، فيما عدا (سينيالك) لم يكن تلاميذه واعين للاسباب العميقة التي كانت ، في ذهن (سورا) تبرر الصفة العقائدية لطريقته : وحيث ان كلا من (كروس) و (آنجراند) و (لوشه) ، كانوا من الفنانين الحذرين المحبوسين بمؤهلات متوسطة ، فانهم اكتفوا بالاضطلاع باللغة التجزيئية الجديدة ، الا انهم لم ينفذوا سوى الى مظهرها الخارجي ، واندمجوا في صيغة ، كادت ، وقد عريت من حيوتها ، أن تصبح عائقا لحرية التعبير . ان بحوث (سورا) والاهداف التي يرمي الى بلوغها ليست بهذه الحداثة المطلقة في تاريخ الفن التصويري :



فتاة ..

اخلاقي يترجم بارادة التوازن والانتظام ، ووضوح في ذلك الانتظام يصبح اداة للمعرفة ، ومقدرة في اختراق الاشكال الخالدة للواقع ، وهي في الان ذاته اعداد لوسيلة جديدة للاتصال ، وفي هذا الوضع لن نجازف اذا نحن ذكرنا (بيير وديلا فرانشسكا) او عملنا تقاربا مع القرن الخامس عشر الايطالي [.

(ر. نيجري ، سورا والتجزئية في « الفن الحديث » ١٩٦٩ ، ٥٠١) .

- [يوجد لدى (سورا ناحية مقلقة ، ذلك ان انشاءه يحتوي على شيء ارادي ومصطنع ، ونظرياته حول تجزئة النبرات وطبيعة الاضواء لهي تجريدية : ولن ينجم عنها في النهاية الانصوصا ، وينتهي (سورا)

حيث ان معضلاته هي في الحقيقية هي تلك التي بحثت من قبل رسل الشكلية الاوائل ، منذ (بيرو ديلا فرانشسكا) الى (رافائيل) ، ومن (بوسان) الى (أنجر) ، وهي ترتبط باحد التيارات الكبرى في تاريخ التصوير ، ذلك التيار الذي يصل بنا الى (بوفي ده شافان) مثلا ، لكي نأتي على ذكر فنان كانت معرفته بدون شك ملهمة لسورا الفتى (. . .) .

وبالفعل فان ما يؤثر فينا على الفور لدى (سورا) هو (مظهره الروحي) وقاره اليأس عندما يباشر او يحل معضلات التصوير ، انه موقف ، يلزم ايضا ، بفعل الاهمية التي كان يعطيها (سورا) الفن التصويري ، الكائن البشري بكل طموحاته وكل رغائبه ، انه نظام



منظر

يستوحي آتخذ من اتصاله بالانطباعيين ، ومن شعوره الداخلي ، بأن الحياة الحديثة ، ينبغي أن يحتفل بها بواسطة تقنيات حديثة وأن يعبر عنها بأفكار معاصرة . انه لدى (سورا) هذا اللقاء بين الحس المحافظ ، والانتماء الى التيارات المعاصرة الاكثر ايجابية هي التي عدد فنه ، انه هذا التأليف بين النظريات (الشبه - علمية) في مجال الافكار ، وبين الجواهر الهندسية للبنية ، في مجال اللون والشكل ، ما نعتبره المعجزة التي نعجب بها لديه .

واذا هو قد تسليح بمثل هذه الخوذات وهذه الدروع ، وقد تقوى بفضل البحث المستمر للقواعد العلمية الاوفر حداثة ، بغية الاستفادة بمعطياتها ، كما وقد دعمته كفاءة خارقة ، فلقد كان (سورا) مؤهلا بفعل سليلته ، لان يحل محل الانطباعية ، حتى قبل أن يبلغ الى معرفتها جيدا ، الا ان تربيته ومطالعاته العلمية فعلت بمثابة دفاع ، اذ لم تسمح له بأن يتأثر الا بمظاهر الفن المعاصر ، التي كانت تقترب بالشكل الخارجي لشكته ، وبعد الازدهار الكامل لاسلوبه في (لاجراندجات) ، وبعد أن كان في قلب الصف الانطباعي فلقد خلق (سورا) تأليفه العجيبة كما وقد اضاف الى المواضيع الخارجية للانطباعية ، والى تعبهها للحياة المعاصرة ، وتمجيدها للون والضوء القوانين الايقاعية التي تلقاها منذ أول تعليمه .

ان قواعد النظام (بلان) و (سوتر) ، وعداؤهم للطبيعة ، والحاحهم على ديمومة الشكل ، قد أولدت البنية الهندسية لفن (سورا) .

(ج. سوتر ، في « الانطباعيون الجدد » ، ١٩٧٠) .

الى نوع من الانطباعية مؤسسة على اسلوب في عرض الضوء يختلف قليلا عن الانطباعية السابقة ، الا انه لا يكفي بأن تحل التنقيطية محل اللطخة الانطباعية ، لكي نخلق اسلوبا ، اعني رؤيا ، او تسجيلا واعيا للعلاقات الجديدة بين الشيء والاخر ، وبين الفكرة والشيء ، لدى (سورا) ، تبقى البنية الفراغية تقليدية بكتلتها ، احترام للفراغ ذي الابعاد الثلاثة ، والرؤية الخطوطية ، وبموجز الكلام فانها خطوة الى الوراء ، بالنسبة للانطباعية ، كما ان تقنيته يشتم منا رائحة الوصفة الطبية ، انا لا اظن ان موقفه فيه شيء من الخصوبة ، او ان الانطباعية الجديدة تسجل مرحلة ايجابية في تاريخ التصور التشكيلي للفراغ] .

وسوف افسر لماذا يبقى (سورا) هاما رغم كل شيء ، على النقيض مما يؤكد البعض احيانا ، فان (سورا) لم يدلل كيف تستطيع التناقضات الضوئية ان تصلح لبناء الفضاء : انما ذلك هو الدرس الذي اعطاه (فان غوغ) بينما انصبت تجربة (سورا) بخاصة على صور الوجوه .

وكما قال بحق (كاهنفلير) في كتابه حول (خوان جريز) ، فلقد بين كيف ، بفضل اساليب غير تقليدية يمكن ان تصور اجساما ذات ابعاد ثلاثة في فراغ ذي ابعاد ثنائية ، وبالحقيقة فان درس (سورا) يقترب بدروس معاصريه ، ولا سيما (سيزان) .

ومن سوء حظ (سورا) انه قد اعاد ، لحسابه الخاص ، اكتشاف بعض الامكانيات ، التي كان قد اكتشفها غيره ، اكمل منه او من الذين اتاهم الحظ ان يعمرها اكثر منه ، فهو يجد نفسه في تكرار بحوث قد اجريت من قبله ، فيما عدا ما يخص الايقاع . ج. س. ارجان ، الفن الحديث (١٧٧٠-١٩٧٠) .

[اذا كان (سورا) مشغوبا بميله المطلق نحو الوضوح ، فقد كان يعتبر الانطباعيين مترددين اكثر مما ينبغي ، صحيح انه قد تعلم من (مونيه) و (رينوار) و (كاميل بيسارو) الكثير على صعيد المسحة الصافية ، الا انه قد اضاف الى تلك الدروس العملية حسه النافذ للغاية بالبنية ذات النزعة الكلاسيكية ، تلك النزعة كانت قد انفرزت فيه بعمق ، سواء عن طريق المدرسة او عن طريق مطالعته العلمية .

وقد لاحظ (اوجدن روود) : - [ان غياب رسم جلي وصلب وصحيح على وجه التقريب ، هو احد الاسباب التي تفقد في معظم الاحيان لون اللوحة] ، وفي ذات الوقت كان (سورا) يطالب من أجل الفن الحديث ، تقليد (انجر) و (بوسان) و (الفن الكلاسيكي) وذلك بدمحه في الحياة الجديدة ، وكان

هودلر ... والمنظر الطبيعي

بمّام : كاترين جوان ديتيرل
ترجمة : عطيفة الجابري

أسلوبها والاستمرار المتميز لموضوعاتها ، الانفعال الذي
تثيره فينا .

— ومع ذلك ، فان هنالك تكرارا يمكن ان يسيء
الى التكوين ، والحجم ، والموضوعات ، فلوحات
(هودلر) الاخيرة تتميز بقطع متناول ومخططات
متطابقة بانتظام ، الا ان مساحة كل لوحة كانت كبيرة
الى حد تحتاج معه الى مساحات كبيرة فارغة ، دون
أن يضر هذا الامر ، مع ذلك ، بتأمل هذه اللوحات
عن قرب ، وتفرض هذه المناظر ، المتخيلة اكثر منها
المنقولة ، تفرض نفسها حين نتأملها بدقة ، بسبب
مزيها الكبيرة ، وتوالي المناطق الملونة والمتوازية فيها .
فالتوازي ، وهو الصفة المميزة لنتاج هودلر ،
تصويري نظري قبل ان يكون موضوع تفكير ، ذلك أنه
في عام ١٨٨٥ ، وفي لوحة (غابة الاخوة) قد ظهر للمرة
الاولى فنانا ريشته تسبق فكره ، وفي هذه السنة نفسها
لجأ (هودلر) الى هذا الأسلوب في كثير من أعماله
الآخري ، ومنها (أوغستين تتنزه على حافة الغابة) ،

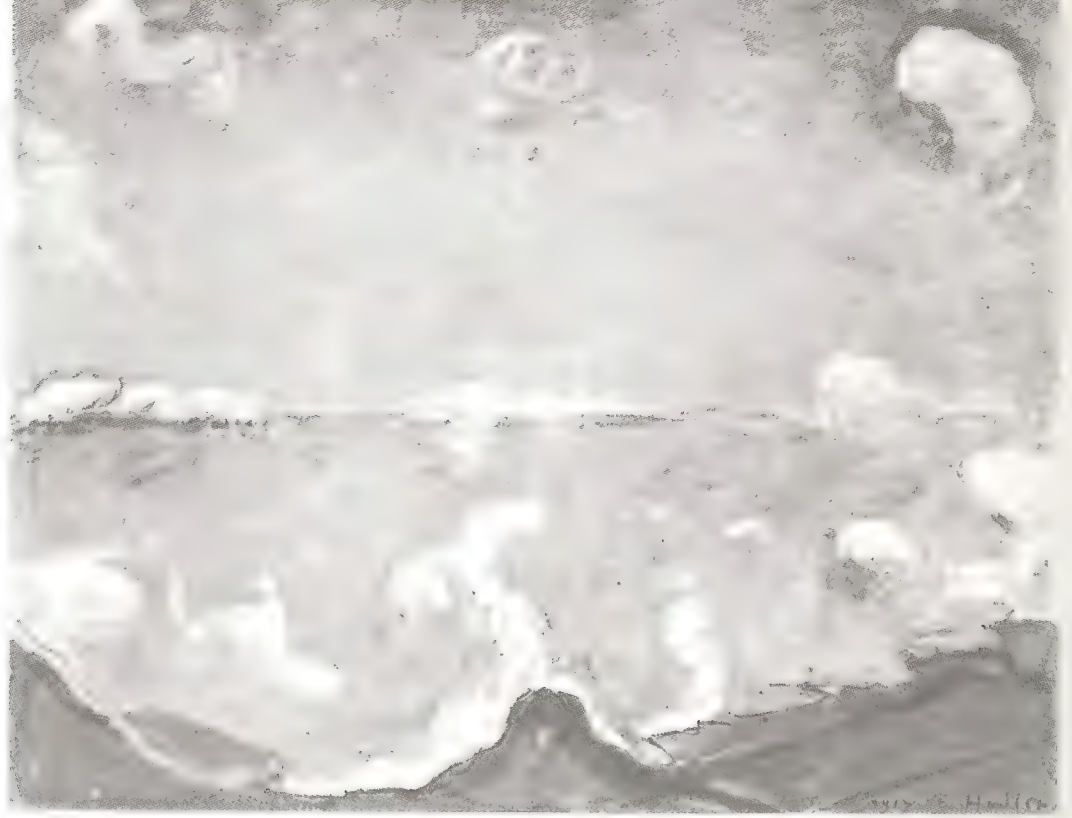
يستحوذ هودلر على انتباه المشاهد بصورة
التاريخية والرمزية ، ويهزه بالمجموعة المخصصة لوت
جيبته (فالتين Valentine) ، الا انه بالمنظر الطبيعي
انما يستولي عليه كلية (١) .

ولقد شاء (هودلر) على الرغم من انه بدا مصورا
لمناظر طبيعية ، ان يكون ، قبل كل شيء ، مصور
التاريخ والوجوه ، ورغم نجاح تشكيلاته التاريخية
والرمزية مثل لوحات (تراجع مارينيان ، والليل ،
والحب ، والنهار) فان الناقد الألماني (كارل جيبار) كان
يرى ، منذ عام (١٩١٠) ان الاجيال القادمة ستعطي
الافضلية لمناظره الطبيعية ، وكان ذلك حقا ، لا لان
الجمهور مشدود دائما الى تصوير الطبيعة ، بل لانه
تمكن ، في هذا المجال ، من خلق فن جديد شخصي
ومتميز ، مع اعترافنا بان (هودلر) فنان غير مشهور .
تثير مجموعة لوحاته الاخيرة عن الطبيعة ، المنجزة
قبيل وفاة الفنان ، بين سنتي (١٩١٥) و (١٩١٨)
عاطفة قوية جدا ، ذلك ان هذه « المناظر الكوكبية » ،
كما كان (هودلر) يجب ان يسميها ، تأسر ، بأصالة

(١) ترجمة المقال الذي نشرته (كاترين جوان - ديتيرل
Catherine Jain - Dicterle) محافظة متحف (القصر الصغير)

في باريس ، في عدد شهري حزيران وتموز من مجلة
بمناسبة معرض رسوم الفنان في الصيف الماضي ، في احدى قاعات
هذا المتحف وهو دالر فنان سويسري ولد عام (١٨٥٣)

وتوفي عام (١٩١٨) .



منظر شلجي

فليس تكرار الاشجار ، الذي يكاد يكون متعبا ، تعبيرا عن - هوس فكري لدى فنان ، بل اصابة لهدف : هو التعبير عن وحدة الشكل ، وسوف نجد ذلك بعد بضع سنوات ، وبصورة خاصة في عامي (١٨٩٢ - ١٨٩٣) ، في لوحته (مساء خريفي) حيث يسيطر التناظر والتوازي على حركة الخط العمودي ، وهكذا يفدو التناظر حينئذ ملازما للتوازي ، وسنرى أمثلة على ذلك في معرض القصر الصغير ، وخاصة في لوحة (طريق الارواح - ١٨٩٢) حيث تتكرر البقاع المزهرة حتى الافق في كل جهة من جهتي الطريق ، وفي لوحة (الانفعال - ١٨٩٣) ، وهي عمل رمزي ، احيطت فتاة باطار مكون من سوق نباتات مزهرة ، وبقي التوازي حتى عام (١٨٩٣) يسيطر على الخطوط العمودية المتكررة ، الا ان (هودلر) سرعان ما طور اسلوبه ، ففدا التوازي افقيا ، وهذا ما نراه بصورة واضحة في لوحات المناظر الطبيعية التي تصور (فم الساحرة ١٨٩٣) ، كما يمكن ان تنبىء بهذا التطور لوحة بعنوان (الرجل الجريح) رسمها في عام (١٨٨٦) ولقد بنى (هودلر) ايضا اتجاهها آخر : هو القطع الناقص ،

فلقد ظهر للمرة الاولى حوالي (١٨٩٤ - ١٨٩٥) مثلا في لوحة (نظرة على بحيرة ليمان من شيبير في المساء) ، فلقد اعتمد عليه بصورة كاملة في عرض مشهد البحيرة ، وكثيرا ما كان يعود الى هذا الاسلوب ولاسيما في عامي (١٩٠٤) و (١٩١٧) ذلك ان السكينة وتناغم الكون ، هو ما تعبر عنه هذه المناظر المنغلقة على نفسها حيث تتجاوب الفيوم مع شاطئ البحيرة .

وبقي (هودلر) حتى وفاته ، وفيها لهذه التقنية التي لم يعتمد عليها في رسم المناظر الطبيعية فحسب ، بل في جميع ما انتج ايضا ، كلوحات الشخصيات ، والتشكيلات الاسطورية كلها ، ومع ذلك ، فقد غدا التناظر في لوحاته الاخيرة ضرورة لا داخلية فحسب ، بل تصويرية ايضا ، وهكذا اختفى من لوحاته الفكر المذهبي المدرسي والبحث العقلي اللذان كانا يميزان نتاج شبابه ، ذلك انه قد وجد لغة جديدة .

كان (هودلر) من عام (١٩١٤) حتى نهاية حياته ، يلجأ الى هذه اللغة بانتظام في نتاجه المؤلف اساسا من نمطين : تصوير الطبيعة والتعبير عن احتضار حبيبته (قالتين) ، فوحدة الاسلوب كانت مسيطرة

A black and white photograph showing a landscape with horizontal bands of varying shades of gray. The bands are irregular and textured, suggesting a sky with clouds or a body of water with ripples. The overall effect is a sense of depth and movement.

الى حد ان موضوعات لوحاته (البحيرة) ، او (المرأة المحترمة) كانت تأتي في المرتبة الثانية ، ذلك اننا هنا ، وكما لا حظ مدير متحف (برلين) بحق ، امام مطابقة او تماثل بين الرجل والمرأة الشابة .

وإذا ما كان التناظر تقنية تصويرية ، فانه كان بالنسبة لهودلر موضوع تفكير عاد الصور اليه مرات عديدة ، وبما أنه كان مفتونا بالنظرية ، فانه كان يشعر ، كما لاحظ أحد النقاد ، بالحاجة الى صياغة مفهومه عن الفن ، فلقد رافقت هذه الافكار خلقه الفني ، الا انها كانت متأخرة عنه في الغالب ، ويفسر ذوقه المتطلع نحو الفكر بطبيعة الرسام ، فهو بروتستانتي ، وقد تعلم بنفسه وفي آخر الوقت ثم تأثر بعقل العصر وذوقه ايضا ، كان الفنانون ، في نهاية القرن التاسع عشر ، يتساءلون حول دور الفن ، ويعبرون عن أفكارهم ، ويحررون بيانات او منشورات ، كما فعل الرمزيون في فرنسا مثلا ، فلقد طور هودلر آراءه في عام ١٨٩٧ ، وبمناسبة محاضرة طلبتها منه (جمعية اصدقاء الفن) في مدينة (فريبورغ) في نص كان عنوانه (مهمة الفنان) ولقد بالغ المعجبون بالفنان بقيمة ما جاء في هذا النص ، مع انه لم يكن في الواقع سوى ركام من الافكار التي حاول (هودلر) أن يجعل منها نظرية ، وهكذا أخذ عن افلاطون فكرة أن (الجميل هو روعة الحقيقة) ، كما أخذ عن المثل الاعلى الكلاسيكي أهمية تدريب العين ومعرفة الطبيعة ، ودور الفنان انما يكمن في ابراز عنصر الجمال الاساسي والمادة الخائنة للكون في ابراز خلق التناغم ، وكذلك احتفظ هودلر من المثل الاعلى الرومانسي برمزية الالوان وبانعكاس عواطف الصور على المنظر الذي يرسمه ، ولقد انتهت محاضرته بالمقطع

الأكثر أهمية وتجديدا وهو قوله : [انني أتعرف في جميع الأحوال على وجود صفة مشتركة في الجمال والتناظر ، فإذا لم تكن تلك الصفة مسيطرة ، فإن التناظر يصبح حينذاك عاملا منظما .. وسيكشف العمل الفني نفسه عن نظام جديد للأشياء ..] .

وأذا ما كان التناظر فكرة خاصة بهودلر فان أساليبه التصويرية الأخرى وعرضه للفراغ بصورة خاصة من بين تلك الأساليب ، تعتبر مدينة لعصرها . فالصور ، في رأي هودلر ، مثلما هو في رأي معاصريه الرمزيين الفرنسيين ، ينبغي ألا ينسى أن اللوحة فراغ ذو بعدين ، أنه سيعمل على سطح قطعة لقماش تاركا أقل قدر من الفراغ ، على أننا سنراه ، وفي بداية حياته المهنية ، محتفظا برؤية عصر النهضة كما في حياته (مساء خريف ١٨٩٢) ، حيث يمتطي الدرب المركزي الطويل ، طريق الحياة ، بعيدا جدا حتى الأفق ، إلا أنه ، في السنة نفسها ، وفي تشكيل رمزي غريب ، يرسم امرأة شابة في سهل مكور الشكل كرمز للعالم يرتفع حتى حافة اللوحة ، وذلك في لوحته (مشاركة مع الأزلية) ، فليس الفراغ الحقيقي هو مركز اهتمام (هودلر) بل عاطفة الفراغ التي سيعبّر عنها بوسائل عديدة ، فهو غالبا ما ينضد عناصر المنظر ، وهو أحيانا يركبها في تشكيلات تزيينية ، كما هو الشأن في لوحته (غدير في غابة ليسجيين Liessigen) ١٩٠٤ ، ثم وسع (هودلر) فيما بعد ، زاوية الرؤية لديه ، مشكلا مناظر واسعة شاملة ، لذلك وسع حجم مساحة لوحاته بعد عام (١٩٠٠) فببت الخاصة الضخمة لمشاهد البحرات خاصة ، واسعة .

أما اللون ، أى الاداة الموضوعة يتصرف المصور ،



منظر وشجرة

فانه لم يستخدمها الا قليلا في اعماله الاولى ، مكتفيا بالالوان المعتمدة الكامدة ، الوان (المدرسة الواقعية) او مدرسة (باربيزون) ، لذلك كانت معالجة الفنان ، في محاضراته عام (١٨٩٧) عن (مهمة الفنان) ، قضية

فلم يجتذب انتباه (هودلر) البتة في الجانب الاكبر من حياته الفنية ، اذ كان انتباهه موجه نحو الشكل ، والخط ، والتشكيل ، واذا ما كان قد صرح عدة مرات بأنه قد بهر كثيرا في صباه بتألق النور والالوان



غابة

ايقاع الاشكال وتصنيف الوجوه قبل معالجة قضية اللون الذي لم يكن يرى فيه سوى (سحر) ، فهو يحلل اللون كما يحلله المصور الرومانسي ، مانجا اياه المعنى الرمزي : فالابيض يعني النقاء ، والاسود الشر والالم ، والاحمر القاني العنف ، والازرق الفاتح العذوبة ، والبنفسجي الحزن وهو حين يختار الشكل اولا مفضلا اياه على اللون ، فانه يعيد معركة كان الزمن قد تجاوزها ، ومع ذلك ، فان أعمال السنوات الاخيرة من حياته ، تؤكد انه ، لحسن الحظ ، لم يترك نفسه سجين نظريته ، فتم نتيجة لذلك ، توفيق وتوازن بين هذين العنصرين الاساسيين ، الامر الذي ظهر بوضوح في سلسلة لوحات عن مشاهد (بحيرة ليمان) في عام ١٩١٨ .

ويذكر استعمال اللون واختياره بالتيارات الفنية المعاصرة وتطورها ، وبطور الفنان ايضا ، فلقد بدا (هودلر) عمله صانعا مصورا ، يصنع (ليفرديناند سومر) مناظر طبيعية - للذكرى في تراث المصور السويسري (كالام) ، الا أن لقاءه مع (بارتيلمى مين) ، صديق (كورو) وتلميذ (انغر) ، والذي سيفدو أستاذه

في (مدرسة الفنون الجميلة) في جنيف مدة ست سنوات ، قد سمح له بتوسيع عالمه الفني ، فلقد اكتشف عند ذاك مصوري مدرسة (باربيزون) وتابع العمل معتمدا على الالوان القائمة ، ثم سافر ، لكي يكمل تعليمه ، الى المانيا واسبانيا وزار المتاحف ، وكانت زيارة اسبانيا فرصة لجعل ألوانه أكثر اشراقا ، وتشهد بذلك جيدا بضع لوحات له ، وخاصة لوحة (ضفاف مانزا ناريس ١٨٧٩) ، فمنذ النظرة الاولى يذكرنا الوضوح والجلاء واشراق الالوان والموضوع نفسه يذكرنا ذلك كله بأعمال الانطباعيين ، ويضفاف نهر السين في (أرجانتوي) التي طالما رسمها الفنان (مونييه) ، ولربما اكتشف (هودلر) الحركة الانطباعية التي كانت آنذاك في أوج تألقها بفضل لوحات اطلع عليها ، لا بفضل لقاءه مع فنانين ، ومع ذلك ، كان (هودلر) مختلفا جدا عن الفنانين الاكبر منه سنا : فليس لديه مزج بصري للالوان ، ولكن هناك تدرج ألوان واضح ، وظلالا قوية ومعتمدة مثل تلك البقع الخضراء المحيطة بالاشجار ، وليس لديه تحطيم أو تشويه للاشكال ، بل هي على العكس من ذلك ، محددة

تحيط بالتشكيل كله ، أو على شكل سطح كبير يتبع خطا غير متوقع ، وهو يميل ، من حين لآخر ، الى ابراز التضاد بين كتل القمم الكثيفة وشفافية السحب ، وهو مثلما يستنطق وجهه الخاص ووجوه أصدقائه ، يستنطق الجبل في مواجهة ذات عنف نادر ، لذلك نجده يصنع للجبال صورا مميزة ليلتقط منها أسرارها ولئن صور (هودلر) جبل المونغ ، أو جبل بريكتور أو الجونغ فراو ، فان الذي كان يهيمه هو الجبل بوصفه عنصرا من مظاهر الطبيعة ، لا خصوصية كل جبل منها على حدة ، وهو في هذا المجهود المتكرر ، لا ينجح الا جزئيا في التعبير عما يحس به ، وسلسلة الجبال التي أنجز رسمها حوالي عام (١٩١١) تظهر حادة جدا.

صور مميزة للجبال ، وأخرى للأشجار ، تلكم هي التقاليد الكلاسيكية التي تعلقها (هودلر) والتي لاحظها ، من قبل ، (فالرتون) جيدا : - [الصنوبر هناك في تمام تطوره العفوي .. انه نفسه هناك ، بحيث لا يمكن أن ننسأ البتة ، ولا ننسى أن صنوبر (هودلر) سيفدو (« الصنوبر ») الخاص به في التاريخ] . أما الأشجار فهي أكثر أهمية وجمالا خلال سنوات (١٨٩٣) ثم (١٩٠٥ - ١٩٠٦) ، من الأشجار التي صورها في نهاية حياته ، وأفضلها بلا منازع (شجرات الكرز المزهرة - ١٩٠٥) ، والشجرة التي لا تصور كلية ، تبدو ضخمة ، أما اللطخات البيض الناعمة المعبرة والمتوضعة على جذوع الأشجار فهي نشيد للربيع .

لقد استنطق (هودلر) الطبيعة طوال عمره ، ولكن بأشكال تتغير تبعا لمراحل حياته ، فلامعاليه في صباه طابع عقلي ، وهي تبدو لنا اليوم متجهة لان الرغبة في البرهنة تتغلب على الخلق التصويري ، فكيف نصدق حوار الشاب العاري مع الطبيعة في لوحته (حوار داخلي) ، أو وحدة المرأة الشابة مع الازلية ؟ ان (هودلر) الصوفي قد آله الطبيعة التي جعلها المحاور المفضل لديه .

وبما أنه يعتبر الوجود الانساني حكاية طريفة ، فقد حذفه بسرعة من لوحاته ، ففقدت تلك اللوحات مثيرة للمشاعر أكثر فاكثرا ، ولندكر مرة أخرى انه في نهاية حياته قد بلغ أحسن حالاته فنا ، فالعنف والاثارة اللذان تترجمهما نظرتة ، في صورته الشخصية عام (١٩١٥) يطبعان لوحاته الطبيعية أيضا ، الا ان هذه المناظر الطبيعية سرعان ما غدت مدفوعة قسرا نحو تناظر التشكيل ، وصنع التوازن الدائم والوقتي ، في آن واحد ، قوة لوحاته الأخيرة : التناقض بين وفرة العواطف والحاجة الى التنظيم ، بين الرغبة في عرض كل ما يشاء من هذا العالم ومحدودية وسائل التصوير ، فلم يكن التوتر يوما ما أكثر حيوية ، ولا العاطفة أكبر مما هي عليه ، ولكنها يتجاوزان حدود السرور أو حدود الألم .

توضح أشكال الاشجار الشهيرة ، والواقع أن نهج (هودلر) الذي يبقي التعبير عن جمال العالم الاساسي هو على النقيض من نهج الانطباعيين في البحث عن الوقت الزائل ، فعلى الرغم من عودة قصيرة الى التلوين القاتم ، فانه سيضفي عليه الحياة بألوان حية ومتناسكة وثابتة ، وإذا كان (هودلر) قد منح من بعض عناصر التيارات الفنية المعاصرة ، فانه لم ينقطع عن البحث فيما بينها عن لونه الخاص .

وتتجلى اصالة فنانا كلها بصورة جلية حقيقية ، ولأول مرة ، في سلسلة صغيرة من اللوحات المنفذة في عام (١٩٠٨) والمخصصة لجبال الالب ، فلوحاته عن (الايجيه L'iger ، والمونغ Le Mouch ، والجونغ فراو) في ضوء القمر أو بين السحب ، جميلة وغريبة الى حد أنه لا يمكن نسيانها ، وإذا كان من المؤكد أن هذه المناظر باستيحاءاتها العجيبة ذات صلة بالتراث الجرمانى ، فان عنف التلوين ، والتنفيذ بألوان متقاربة ، وغياب قواعد الرسم ... كل ذلك يجعل من هذه الاعمال الخاصة والساحرة ، مجموعة لا يمكن أن تسجل في أي تيار زمني محدد ومع ذلك فهي لم تنبت مصادفة ، ولكنها ظهرت في اللحظة نفسها التي تهدم فيها نظام المدرسة الكلاسيكية في التصوير ، فهل كان (هودلر) يحس بأنه في مأزق أم أنه كان يخاف من جراته الخاصة ؟ ان هذه الجراة قد اعطته ، على كل حال - حرية في استعمال اللون الذي طوره خلال السنوات الثلاث الاخيرات من عمره ، فلقد مضى (هودلر) يعبر ، من خلال قلب عجيب لنظام القيم التي يؤمن بها ، عما يريد باللون أكثر من التعبير بالشكل ، وهكذا أخذ توازن هذه اللوحات الاخيرات يذكرنا بالتناغم الصوفي العزيز على نفوس ذوي الاحساس .

ان اعماله الأخيرة أصيلة الى درجة ان الناظر اليها يبحث عن نقطة الانقطاع في مراحل التطور الفني لهذا الفنان ، انها الموضوعات نفسها التي لا تزال تشده : ضفاف البحيرات ، والجبال ، والغدران ، والأشجار ، وهو في هذا سويسري وسيتبقى كذلك ، والموضوعات الوحيدة التي تخلى عنها هي موضوعات فترة شبابه مثل تصوير ضفاف بحيرة ما ، ولم يعد يهتم بمناظر الذكريات ، ومناظر بطاقات البريد .

الا ان (هودلر) لم ينقطع البتة عن تصوير الماء ، وعالم السحب اللامتناهي ، والضباب ، والجموديات ، وكان يصور الحصى على ضفاف الغدران والبحيرات بالجمال عينه الذي يصور به الجبال .

فلقد قدم في عام (١٨٨٧) مع لوحته (الجرف الثلجي) ، الجبل لأول مرة ، الجبل الذي سيرافق نتاجه كله ، وهو لا يقدم سوى نموذجين من صورة الجبل - فهو اما أن يظهر على شكل سلسلة بعيدة



منظر ..

كان (هودلر) يملك قبيل وفاته الاحساس بان لديه الكثير مما يريد ان يقوله ، فلقد اكتشف مؤخرا عالما جديدا كان قد ترجم عنه من قبل في رسومه ، على انه لم يكن ليستطيع الذهاب بعيدا في هذا المجال دون اختراع لغة جديدة .

واقترح (هودلر) صيغة جديدة للفن ، في الوقت عينه الذي ظهرت فيه في اوربا مذاهب للتعبير جديدة ، كثرت فيها التيارات الفنية ، الا انه خلافا لفنان كموندريان مثلاً... قد اختار من بين الاتجاهات التجريدية والرمزية طريقا اصيلا لا يمكن ان يشكل مدرسة خاصة ، فهل كان ذلك سببا من الاسباب التي من اجلها نسيت اعمال (هودلر) الاخيرة ؟ لقد حان الوقت للكشف عن ذلك .

ان الجانب الاسلوبى لدى (هودلر) انما يكمن في الاقتصاد بالوسائل ، وفي التبسيط ، ثم في الاهتمام بالطريقة ، فليس هنالك ما هو اشد غرابة من المناظر التي نفذت لحظة موت (فالانتين) ، فكل ضربة ريشة لتمديد الخط أو اللون ، تذكر بقالانتين على فراش موتها ، وتعبّر ، بصورة خاصة ، عما هو اساسي في المنظر ، بشاعرية ودقة ، لقد وجد (هودلر) كل ما كان يبحث عنه : الجمال الاساسي في الطبيعة .. ففي لوحاته الطبيعية الاخيرة لم يظهر اثرا لمذهب معين او لاسلوب ما ، بل تبدو ، في بعض الاحيان ، وبصورة غير لا ثقة ، صنعة تزيينية يشهد عليها تصوير طيور الاوز يتبع بعضها بعضا على حافة بحيرة ليمان . (١٩١٨)

المدرسة التكعيبية

اصل الكلمة :

اعدار : الحياة التشكيلية

ان كلمة (تكعيبية) هي الترجمة المألوفة لكلمة cubisme الافرنية وكلمة cubism الانجليزية ، واصل الكلمة هو cube وتعني هذه الكلمة في الانجليزية (المكعب) ، أي الشكل الهندسي الذي يحاط بستة سطوح متقابلة ومتساوية تحصر بينها زوايا قائمة ، وبالتالي فان الترجمة الحرفية الاكثر دقة للكلمة هي (المكعبة) ان اردنا دقة الترجمة .

ولكن كلمة (التكعيبية) حين وجدت ، واطلقت على الاتجاه الفني المعروف لم تكن دقيقة في تعبيرها عن هذا الاتجاه ، لان هذه الكلمة لا تمثل تفكير (التكعبيين) تماما ، اذ ان الناقد الفرنسي (لويس فوكسيل) ، التقى بالفنان المعروف هنري ماتيس عام ١٩٠٨ / ، في معرض الخريف ، وكان ماتيس عضوا في هيئة التحكيم ، فحدثه (ماتيس) عن لوحة أرسلها الفنان (جورج براك) الى المعرض وقد رسم فيها (مكعبات) ولكي يوضح له اللوحة رسم على ورقة صغيرة ، خطين نازلين يحصران عدة مكعبات ، وكان يقصد توضيح منظر طبيعي رسمه (براك) ، ومن كلمة ماتيس (مكعب) اشتق الناقد كلمة (تكعيبية) او (مكعبة) ، وأصبحت هذه الكلمة شعارا للمدرسة ، رغم انها لا توضح كل أفكار التكعبيين ، وفي نفس العام استعمل الناقد هذه العبارة في مقال كتبه عن (جورج براك) ، حين اقام معرضا شخصيا في صالة كانفلير ، وترجمة الكلمة الى العربية باسم (تكعيبية) بتحريف بسيط ، واصبحت شائعة شيوعها في اللغات الاخرى (١) ، وارتبطت

بأعمال مجموعة من الرسامين والشعراء احدثوا ثورة فنية ما بين عامي (١٩٠٧ - ١٩١٤) وكان أشهر فناني هذه المدرسة (بيكاسو) و (براك) و (غري) و (ليحيه) وشاركهم عدد من الشعراء ، والادباء أمثال (ابو لينير) و (ماكس جاكوب) و (ريفردي) وغيرهم .

ما هي التكعيبية :

ان التكعيبية قبل كل شيء ثورة فنية قامت في مطلع القرن العشرين من اجل (تفسير الواقع بأشكال هندسية) بفرض ادراك الاستقلال الذاتي للأشياء ، انها عصر نهضة الادراك الهندسي الذي خسرته القرن التاسع عشر كما يقول الناقد الايطالي الشهير (ليونيللو فانتوري) في كتابه (خطوات نحو الفن الحديث) (٢) .

(١) قاموس التصوير الزيت الحديث .

(٢) خطوات نحو الفن الحديث للناقد الايطالي ليونيللو فانتوري .



منايا افينيو... (بيكاسو)

- [ثورة في الفن تشبه ما قام في عصر النهضة وهي بمثابة عودة الى عصر النهضة]
 • اما الناقد المعروف هيرت ريد فيقول في كتابه
 (مختصر تاريخ الفن) ان التكميلية طريقة جديدة
 لرؤية الواقع ، ويضيف بان تاريخ الفن ، هو عبارة عن

اي ان الهدف الاساسي لهذه الثورة هي كشف
 العناصر الجوهرية التي تمثل قوانين (الواقع المرئي) ،
 لان هذه القوانين راسخة البنيان بالنسبة للعناصر
 المتبدلة في الحياة .
 وهي كما يضيف الناقد الانجليزي (جون برجر) :



العارف ... برالك

ويقول الفنان المعروف (اندريه لوت) الذي تعرفي
على (التكميين) وتأثر بهم ، [ان التكيفية هي
المذهب الذي يعني ببناء الاشكال على أسس هندسية ،
والذي تتدفق به (القدرات الابداعية) من خلال

[خلاصة تبين كيف كان الانسان يرى العالم] . وتبعاً
لاختلاف رؤية الانسان ونظرته للعالم تبدل الفن ،
وبالتالي فان الرؤية التي قدمتها لنا التكيفية في
ثورتها رؤية جديدة (٣) .



جوان غري .. رجاية وطبيعة صامته

القوانين الرياضية [٤] .

ونحن نستطيع ان نقول باختصار :

- [ان (التكعيبية) ثورة فنية قامت بين عامي ١٩٠٧ - ١٩١٤] ، وبذلت هذه الثورة الفنية القيم السائدة ، من حيث التقنية وطريقة الرؤية والمعنى الجمالي للاشياء ، وترتكز هذه الثورة على ايجاد ركائز ثابتة للفن تخلصه من البقاء ضمن الرؤية الخارجية للواقع ، بل ان (التكعيبية) تتعمق في الاشياء لتكشف الاسس الهندسية والمعمارية الدائمة والراسخة التي تكون الاشياء والتي تعطي الاشياء الديمومة الضرورية ، وهي بدأت بتحرير الواقع وتغير بعض تفاصيله ، بحثا عن القيم الثابتة ، والراسخة (المرحلة التحليلية) وعمدت لبناء العمل الفني بناء جديدا منفصلا عن

الموضوع ، واستنادا الى الاسس التي حصلت عليها من المرحلة الاولى ، وهذه هي (المرحلة التركيبية) ، بحيث ان آفاق (الفن الحديث) قد توسعت وتطورت مع عملية تحطيم الشكل وخلق من جديد ، وابتكار وايجاد التكوينات الراسخة التي تعتمد على القدرة الابداعية للفنان ، بل ان كل ما هو ذو شكل عصري في هذا العالم الذي نعيش فيه اليوم انما يرجع في اصله الى النزعة التكعيبية التي تهدف الى الكشف عن الشكل الجوهرى الكامن وراء المظهر الخارجى وتقرية هذا الشكل ثم اعادة تنظيمه (٥) .

(٣) و (٤) (محمد عزت مصطفى) في كتابه قصة الفن

التشكيلي / ج ٢ / ٠

(٥) قصة الفن الحديث بقلم : ساره نيومير .



كورت شيفيرز ... تكوين

ما قبل التكعيبية :

هل يمكن أن نرجع التكعيبية الى دراسات فنية سبقتها ، استفادت التكعيبية منها ، وطورت هذه الدراسات حتى وصلت الى هذا الاتجاه المعهود ؟ . وحتى نستطيع أن نجيب على هذا السؤال لا بد لنا من أن نعطي فكرة عن الاتجاهات الفنية السائدة في مطلع (القرن العشرين) ، أي في الفترة التي ظهرت التكعيبية فيها .

أن الفن الاوربي مع نهاية القرن التاسع عشر كان يعيش مرحلة فاصلة ، لأن النصف الثاني من القرن التاسع عشر تميز بظهور (الاتجاه الانطباعي) الفرنسي

كرد فعل على التقاليد الاكاديمية ، ومحاولة للتعبير عن رؤية جديدة للواقع من خلال انعكاس النور على هذا الواقع ، وقد خلقت الانطباعية مشكلة هامة ، اذ ربطت الرؤية بالانطباع وحاولت التعبير عن تغيرات مظاهر الاشياء تبعا لحركة النور فحولت الواقع الى انطباعات مشتتة ولم يلبث أن ثار على هذه النظرة الفنان (بول سيزان) ، رغم أنه أحد الانطباعيين اذ اكتشف أن ربط الفن بالاحساس هو بمثابة شك في وجود بنية متينة للاشياء ، منفصلة عن (الانطباع) ، لذا لا بد من أن يبحث الانسان عن ما هو أكثر ثباتا من (الانطباعات) ، أو (الاحساسات) ولا بد من العودة الى الاشياء للتفتيش على (القيم الثابتة)



جوان عني... امرأة وماندولين

فيها (٦) . ولقد حاول (سيزان) في البداية أن يرسم هذه الاحساسات المتبدلة تبعا لتغير الرؤية ، وفيها يسجل كيف أن الشخص يرى منظرا على شكلين مختلفين ، فيما لو أغمض عينه اليمنى ، ثم فتحها ليفمض اليسرى ، فالشجرة تصبح شجرة أخرى ، ورسم في لوحات أخرى أجزاء مختلفة من منظر واحد بحيث يرى الناظر كل جزء من نقطة معينة ، كما لو أنه يغير مكانه ليرسم بعض المواضيع وأوضح من خلال هذا الأسلوب أن الوسيلة الوحيدة للرؤية الصحيحة هي (الشك) في الحواس تمهيدا لتأكيد وجود عناصر ثابتة لا مجال للشك فيها ، ولهذا ليست الطبيعة ما نراه بأعيننا تماما ، لان أعيننا ليست قادرة على أن ترى أعماق الواقع ، بل ترى مظاهره الخارجية ، وان

(٦) بول سيزان بقلم موريس دينال .

على الفنان أن ينفذ الى أعماق الواقع ليري ما هو أكثر ثباتا من الانطباعات المتبدلة ، لذا فقد رفض (سيزان) مسلمات الإدراك لان هذه المسلمات خادعة ، وان من واجب الفنان أن يرجع الى الأشياء ليفتش عن بنائها المكون لها ، والراسخ الجذور في أعماق الواقع ، وهذا ما يقربه الي فناني عصر النهضة انه يريد أسلوبا يرتكز على قيم ثابتة في الأشياء ، وهو يحور الخطوط والالوان ليعكس (الوضوح) و (المتانة) و (القوة) ، ولكن اختلافه مع فناني (عصر النهضة) يرجع الى أن أولئك الفنانين يريدون اعطاء (المثل الأعلى) للأشخاص ، أما (سيزان) فيريد أن يكتشف القوة والمتانة والوضوح، من الواقع ومن دراسه (٧) .

يقول سيزان - [كل ما نراه يتغير ويتبدل ، ولكن الطبيعة تبقى هي ذاتها رغم أنه لا يبقى منها شيء مما نراه] ، وأن الفن يجب أن يعطي الطبيعة الاستمرار ، مع مظهر خارجي ، يبين كل ما هو متغير في هذه الطبيعة ، وبالتالي :

- [يجب علينا أن نشعر بالطبيعة كشيء خالد ، رغم تبدلها ، وهذا الايمان الذي يختفي خلف هذه التبديلات ، يخلق شيئا هو الذي يضمن الواقع ، وان مهمة الفنان هي الكشف عن هذا الواقع ، وان هذه النظرة ميتافيزيقية ، ولكنها فكرة تصل بفن الرسام الى كل ماله صلة بالعظمة في الشعر والفلسفة] (٨) .

ونستطيع من خلال هذه الكلمة أن نصل الى جوهر تفكير (سيزان) انه يريد منا أن نرى في اللوحة ديمومة معينة ، وحركة لا نهائية ، ما بين القيم الهندسية التي تشكل صميم بناء اللوحة وبين المظاهر الخارجية ، وأن هذه الديمومة في العلاقة لا نهائية ، لان الاعماق تعطي اللوحة الاستمرار والمظاهر تعطي اللوحة الصلة بالواقع الخارجي للأشياء ، هذا الواقع المتبدل ، الا أن (التكيفية) ذهبت الى أبعد من (سيزان) حين أرادت تبسيط الواقع لانها ، حطمت الشكل نهائيا وأعادت بناءه ، لكن (سيزان) بقي في حدود خلق ديمومة بين المظهر والقيم الثابتة المكونة للشكل .

ولم يمهّد سيزان للكيفية وحده بل ان بعض النقاد يرجعون التكيفية الى (كورييه) الفنان الفرنسي الواقعي ، وبروي الناقد (جون برجر) قولا للشاعر أبو لينير يقول فيه (٩) :

- [ان (كورييه) هو الاب الشرعي للرسامين الجند] ، وهو يقصد بذلك الفنانين التكبيين ، وشرح

(٧) و (٨) نجاح أو فشل بيكاسو بقلم (جون برجر) :

(٩) نجاح وفشل بيكاسو بقلم جون برجر .



بيكا سو ... رجل وقبعة

(جون برجر) هذه النظرة قائلا : [ان (كورييه) هو اول فنان حاول ان يفهمنا ثقل الاشياء التي يرسمها] ، فهو يرسم ليشعر بك بأنك تحس المادة وخامتها ، ويحاول ان يعكس الاحساس بمادة ما ترسمه ، بل ان (كورييه) لا يرسم الا ما يحسه ، فهو يتعامل مع الواقع محاولا دراسته وتحسسه ، وابرز ثقله ، وان (كورييه) يصل الى الاحساسات الفيزيائية للاشياء التي يرسمها ، فيصورها ، يصور لنا وزن الشيء ، ومادته ، ويبرز ثقله وحرارته ، ولم يحاول فنان اظهار كثافة المادة وثقلها قبله ، ونستطيع ان نرى ذلك واضحا في الطريقة التي يرسم بها وضع استرخاء فتاة نائمة ، او في ملمس جسد عاري ترى تنيات الشوب الذي يرسمه ، فتحس بأنه قماش من نوع معين ، ان الظل والنور اصبحا يعبران عن طبيعة المادة المرسومة ، وهذه الفكرة قد خطرت للتكعبيين بحيث كانت كل محاولاتهم في المرحلة التركيبية ، تهدف للتعبير عن المادة ونسيجها المكون ووصلوا الى حد استعمال نفس المواد في المراحل المتأخرة ، وذلك تأكيدا لمحاولاتهم التعبير عن نسيج المادة المكون .

ويذهب بعض النقاد الى ابعد من ذلك ، فهم يرجعون التكعية الى عصر النهضة لان التكعبية كما

يقول فانتوري [عودة الى عصر النهضة] ، أي الدراسة العقلية الهندسية للواقع تميزا لها عن المدارس التي تعتمد العاطفة ، أو التي تريد أن تؤكد على روحانية الاشياء ومثالية الحياة ، والتي ترى أن الفن (الهام) ، تتدخل عناصر العبقرية فيه ويعتمد على الخيال والعاطفة ، وتجيد ما فيهما من قيم ، وقد عقد الناقد (جون برجر) مقارنة بين لوحة للفنان الايطالي (انجليكو) وبين احدى اللوحات (التكعبية) وفي هذه المقارنة بين لنا مدى ما في التكعبية من احياء لتراث عصر النهضة .

ويؤكد الناقد أن على الرغم من تباين اللوحتين ، الا أننا نجد بعض وجوه المقارنة وعلى الاخص في المطلقات (الهندسية) وفي شعور الانسان بأن طبيعة الشيء المرسوم ، ونسيجه قد عبر عنهما في اللوحتين بحيث يعكس أسلوب الرسم ومحاويلته تصوير (مادة الشيء) ولبنته ، كما أن العمل الفني منفصل تمام الانفصال عن الشخص الذي يرسم ، كان العمل لا يعينه ، بل هو خارج عنه ، ويرسمه عن بعد ، بلا تعاطف وبدون تدخل انفعالاته الشخصية ، ورغم اختلاف فهم المنظور ، الا أن نظرة (التكعبيين) الى لوحاتهم تبدو كأن الانسان ، ينظر اليها من طائرة ، او من مكان عال عن ما هو معهود في اللوحات الكلاسيكية ، بحيث تحولت الاشياء الى سطوح ، وكأن الرسام التكعبي قد سار خطوة ثانية نحو القيام بعملية تبديل تدريجي لرؤية الواقع ، بحيث ترى أن (سيزان) بدأ بعملية توسيع مدى مقدمة اللوحة على حساب الخلفية ، كأنه يميل الموضوع نحو الرائي وبحيث يرى الانسان هذه المقدمة ، وقد ازدادت سعة عما عليه في السابق ، وجاء التكعبيون ليزيحوا الجو المحيط بالعمل الفني ، بحيث ترى الاشياء من أعلى ، وكأنك تنظر اليها من السماء ، بحيث ترى سطوحا مختلفة متداخلة قطع من الورق الملصوق فوق بعضه . ونستطيع أن نقول ، أخيرا ، بأن التبسيط موجود في العاملين ، وهذا كله يؤكد وجود صلات بين التكعية وعصر النهضة ، فكان هذه (الثورة الفنية) تهدف الى اعطاء (الفن الحديث) نظره هندسية ومعمارية راسخة ، بحيث نستطيع التأكيد ، بأن (التكعبية) ليست نشازا أو محاولة للخروج عن نطاق الفن ، نحو الاشياء اللا فنية بل على العكس من ذلك تماما ، تأكيد لوجود قيم ثابتة في هذا الواقع .

عصر التكعبية :

هناك محاولات عديدة ربط التكعبية ببداية القرن العشرين ، وهذه المحاولات تهدف الى تبرير قيام



طبيعة صامته مع فلوكة ... بيكاسو

بداية (القرن العشرين) تمثل نهاية رأسمالية المزاحمة الحرة ، وبداية قيام رأسمالية الاحتكار والاستعمار ، وتطور الاستعمار بحيث أصبح يسيطر على عدد كبير من الشعوب ، وقدر عدد سكان المستعمرات بحدود [١٥٠] مليون شخص .

وفي نفس الوقت بدأت الآلة تسيطر ، وتترافق مع تطور الرأسمالية والاحتكار والاستعمار ، لان الآلة تحتاج الى مستعمرات للمواد الأولية ، والى أسواق لتصريف البضائع ، وبدأت الاشتراكية تأخذ أهميتها في أوربة ، وأخذت المدن الكبرى تأخذ شكلا جديدا نتيجة للكهرباء ، وازدادت الفروق بين الطبقات ، وتراققت مع ظهور أفكار جديدة قلبت كل مفاهيم القرن الماضي .

ففي عام / ١٩٠٠ / نشر فرويد كتاب تفسير الاحلام وفي عام / ١٩٠١ / ، ظهرت نظرية (الكوانتوم) في الفيزياء ، وظهرت نظرية (النسبية) لانشتاين عام / ١٩٠٥ / ، وظهر كتاب برغسون (التطور الخالق عام

(الفهم التكميبي) وتبرير رسوم وطغيانه على كل العصر ، فما هي المنطلقات التي أتى بها العصر الحديث ونمت (التكميبيية) في ظلها ، فمن الناحية الاقتصادية يتميز (القرن العشرين) بميزات هامة تجعل منه قرنا يختلف بالطبيعة عن القرن التاسع عشر ، اذ ان الرأسمالية قد تركزت منذ عام / ١٩٠٠ / ، ودخلت في مرحلة جديدة هي مرحلة الاحتكار والاستعمار ، ففي عام / ١٩١٢ / كان يتحكم في (الراسمال الاميركي) شخصان هما (روكفلر ومورجان) وفي المانيا استطاعت

١
(ب) من عدد المؤسسات الصناعية التحكم بـ (ـ)
٤

١٠٠
هذه المؤسسات في عام (١٩٠٧) ، ولا تختلف بقية الدول الاوربية في اوضاعها عن هاتين الدولتين ، اذ اصبحت الكارتيلات هي التي تتحكم في السوق الاوربية، في الفترة الممتدة ما بين عامي (١٩٠٣ - ١٩٠٥) ، واصبحت اساس الحياة الاقتصادية ، وبالتالي تكون



بيكاسو... الموسيقى والثلاث

العصر ، وآمنا بأن الروحانية التي بشر بها (برغسون) هي الوسيلة لحل أزمة العصر ، وحاولا أن يعبرا عن رؤيتهما هذه ، إلا أن (التكعيبية) لم تكن تريد لنفسها هذا الحل ، بل هي أرادت أن تبقى ضمن نطاق (الواقع المادي) تحاول تحليله ، وتبني بعد تحطيمه عالما جديدا ، تتوفر فيه الحرية والابداع والتحرر من قيود العصور القديمة ، والوسيلة الأساسية التي استخدمتها من هذا الواقع من البحث عن القيم البنائية لعالم ، ومن بناء عالم جديد ، استنادا لها (١٠) .

(١٠) قاموس الفن التجريدي .

١٩٠٦) ، كما نلاحظ أن (كافكا) كتب كتبه الشهيرة خلال هذه الفترة (١٩٠٠ - ١٩٠٤) ، وكانت أوضاع العالم تعاني شعورا بأزمة معينة نتيجة للتناقضات الرأسمالية .

هذا هو الوجه الاقتصادي والفكر للعالم قبل التكعيبية وفي فترة نشوئها ، ولعل التعبير عن الوجه القاسي للعالم قبل ظهور التكعيبية يمكن أن يعبر عنه أفضل تعبير في رسوم (بيكاسو) في المرحلة الزرقاء .

وإذا كان التجريديون من (كاندنيسكي) إلى (مونريان) قد التقوا معا في عام (١٩١٢) ونشأت (التجريدية) بعد لقائهما ، وبتأثير (اينشتاين) و (فرويد) و (برغسون) إذ وجدا في التجريد حلا لمشكلة



جالك ليبشتر .. تحت تكعيب

ساعة التكعيبية :

نشأت التكعيبية تحت تأثير سيزان المباشر اذ عرض في (معرض الخريف) خلال أعوام [١٩٠٤ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٦] ، وأقيم له معرض في عام (١٩٠٧) ، تخليداً لذكراه ويتفق أكثر النقاد على أن أول لوحة تمثل حلقة اتصال بين (سيزان) و (التكعيبية) هي

لوجه بيكاسو الشهيرة (فتيات أفينيون) ، التي رسمها عام (١٩٠٧) والأفينيون هو حي في برشلونة في اسبانيا واللوحة شهيرة لعاملين اثنين ، أولهما موضوعها الذي يربط بصرخة أطلقها (بيكاسو) ضد بيع الجسد ، في هذا الحي ، وهو يصور مرض الفتيات ، ويشاعتهن ويعكس من خلال هذه الوجوه بشاعة العصر كله .



ارستينكو ... نحت تكعبي

انبثق عن اللوحة وهذا الاسلوب قد استطاع أن يحقق ثورة رسم اللوحة وهذا الاسلوب أصبح منطلقا لمدرسة جديدة فنية اسمها (التكعيبية) .

لنرجع الى لوحة (فتيات افينيون) ، لقد تأثر بيكاسو بالنحت الاسباني ويظهر هذا الشكل واضح في الفتيات الثلاث اللواتي رسمن الى اليسار اذ درس بيكاسو تماثيل النحت الاسبانية الموجودة في متحف (اللوفر) ، واشترى احد التماثيل بعد اعجابه بها ولقد لفت نظره الى هذا النحت الرسام (هنري ماتيس) عام ١٩٠٦ .

وقد مدح بيكاسو (النحت الاسباني) كثيرا في عام (١٩٠٧) ، ان (بيكاسو) اكتشف (فنا عقليا) كما يقول (هربرت ويد) ، وقد كان العقل رائدا من رواد (التكعيبية) .

اما الفن (الافريقي) فقد بدأ يدخل الى الفن الاوربي منذ هذه الفترة وعلى الاخص في لوحة (بيكاسو) هذه ، وفي الفتاتين المرسومتين على اليمين وتظهر

وثانيهما ، يتعلق بأسلوب (التصوير الحديث) اذ بدأ (بيكاسو) يحور أجساد الفتيات ، يطبعها بطابع خاص يخدم الموضوع الذي يعالجه متأثرا بسيزان والفن الافريقي والنحت الاسباني القديم .

واذا أردنا مقارنة لوحة (فتيات افينيون) بأعمال سيزان نستطيع مقارنتها بلوحة المستحتمات الشهيرة : (المستحتمات الكبيرة) ، على اعتبار أن اللوحتين تتضمنان (نساء عاريات) ويبدو لنا أن التقارب شديد رغم وجود الاختلافات ، لقد استبدل (بيكاسو) التكوين الهرمي بنوع من التقابل ، بحيث أصبحت الفتيات يواجهن الرائي ، ويتقابلن مع بعضهن في نفس الوقت ، وحرص على أن يجعل أجساد الفتيات العاريات تشابه ، ولكن التبسط الذي استخدمه (سيزان) من حيث إبراز الخطوط اللينة قد استعاض عنه بتكوين يرتكز على الخطوط المنكسرة التي تحدد الاشكال بزوايا منكسرة ، واخيرا ان التشابه مع لوحة (سيزان) أو الافتراق ليس هاما ، بل الهام هو (الاسلوب) الذي



دوشامب فيلون...أحصان الكبير

احدهما جالسة والاخرى واقفة تسدل الستائر .

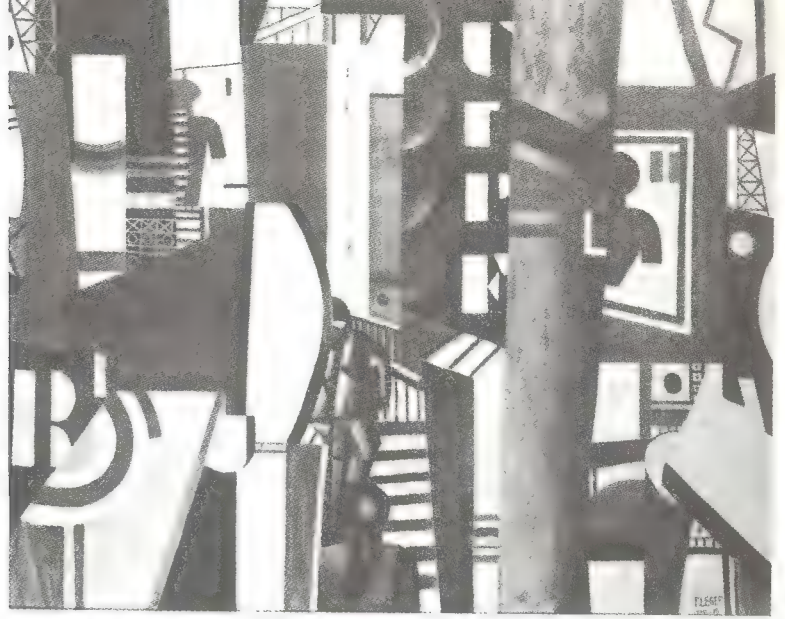
بيكاسو وبراك :

ان لوحة (فتيات أفينيون) ليست تكعيبية بالمعنى الدقيق ، للكلمة رغم أنها تمثل خطوة هامة نحو (التكعيبية) ، وان ظهور (التكعيبية) يرتبط بالفترة التي تبعت رسم اللوحة والتي تميزت بشكل أساسي ببقاء (بيكاسو) مع (براك) .

ففي خريف عام [١٩٠٧] قام (دافيد هنري كونويلر) الذي افتتح صالة عرض بتعريف (بيكاسو) على (جورج براك) . وفي عام (١٩٠٨) تألفت جمعية فنية تضم بعض الرسامين والشعراء سميت باسم

(باتولافوار) وكانت تضم كلا من (بيكاسو) و (براك) و (ماكس جاكوب) و (ماركوزيه) و (جوان غري) و (غرتاود) و (ليوشتاين) . ثم تعرف عليهم (فرناند ليجه) ، مع ان ليجه لم يصبح صديقا للتكعبيين الا في عام [١٩١٠] وانضم اليهم عام (١٩٠٩) كل من (روبير دولونيه) و (فرانسيس بيكايا) والنحات (الكسندر ارشيبينكو) ولعل لقاء (بيكاسو) و (براك) يعتبر خطوة هامة واساسية في نشوء (التكعيبية) لان (براك) رسم في ربيع عام ١٩٠٨ لوحة اسمها [بيوت في الاستاك] ورسم بيكاسو عام ١٩٠٩ لوحة [معمل هارتا داوبا] وهاتان اللوحتان تمثلان محاولتين تكعبيتين بالمعنى الدقيق للكلمة .

وانستطيع ان نقول بان ما يمكن ان نعتبره في لوحة



الفترة .. فريزاند ليحيه

الانطباعية والواقعية والتجريدية ، قد تركز في تحطيم (الشكل الخارجي) وتحويله الى شظايا تشبه شظايا المرآة المكسورة ، او شعيرات الرخام ، وتطور هذا الاسلوب ليؤدي الى خلق جديد لعالم اللوحة ، منفصل عن شكل العالم الخارجي ، ولكنه قادر على التعبير عما يريده الفنان ، الا اننا يجب ان ننتبه الى النقطة التالية: - [لقد ألفى (التكعيبيون) التعبير عن البعد باستخدام التظليل ، او تدرج الالوان ، بل اعتمدوا على خلق ترابط بين السطوح المختلفة ، تؤدي للتعبير عن مهمتهم ، واصبح الحجم يعبر عنه على سطح ، عن طريق عدة سطوح تقف فوق بعضها ، وتتداخل ، واستخدموا مواد مختلفة للتعبير عن طبيعة الاشياء الواقعية .

ولكن هذه الدراسة وهذه النتائج ، لم تكن مقصودة لأن (براك) و (بيكاسو) ، يرفضان فكرة (البحث) و (الدراسة) بل ان تجربتهما كانت تنصف بالقوية دون ان يقصدا خلق مدرسة فنية اسمها (التكعبية) .

يعرف بيكاسو التكعبية قائلا:

- [انها الفن الذي يتعامل بالاشكال ، وحين نترك الشكل ، نعرف بأنه يعيش حياته الخاصة ، ان القضية ليست عملية تحليل لواقع معين ، بل ان القضية هي ، أن نخلق من الاشكال موضوعات ، ونعبر عما نريد قوله بالاشكال ، بحيث تعيش الاشكال حياتها الخاصة في العمل الفني] .

[فتيات افينيون] متكلفا ومتصنعا قد أصبح محددا ، وله قواعد واسخة وهذا يعني بداية تحدد التكعبية ضمن وجهة نظر او ضمن منطق معين ، ولعل صلة (بيكاسو) و (براك) والتي توطدت قد أعطت المرحلة أهمية كبيرة ويحدث براك عنها قائلا :

- [الاشياء التي كنا - انا وبيكاسو - نقولها لبعض خلال تلك السنوات لن تقال ثانية ما من أحد يستطيع أن يقولها وحتى اذا قيلت فلن يستطيع فهمها أحد ... لكن ما أكثر ما عطينا من لذة ، كل هذا سينتهي معنا ، فقد كنا كصاعدي جبل يشدهما ببعضهما جبل واحد] .

وماذا فعل بيكاسو وبراك ???

لقد درسنا معا المشاكل الرئيسية للتصوير الزيتي، اذ ارجعنا كل المشاكل الى الاساس الذي يركز هذا التصوير عليه ، ونجد ان المشكلة الرئيسية للتصوير هي [كيفية رسم حجم ملون على سطح منبسط] (١١) وان تاريخ التكعبية بل تاريخ الفن ، هو عبارة عن الحلول المختلفة التي وضعت لهذه (المشكلة الرئيسية) وكانت نتيجة ما قام به (بيكاسو) و (براك) و (غري) تشكيل لغة تشكيلية جديدة شاعرية وعقلية في آن واحد ، ولقد وضعت النتائج التي توصلوا اليها عن طريق الرسم حدا لاحترام الشكل الخارجي ، الذي ظل محترما منذ عصر النهضة ، وان رد فعلهم على

(١١) هيربرت ري في كتابه (مختصر تاريخ الفن الحديث) .

كيف تطورت التكعيبية :

غالبا ما يقسم النقاد تطور (التكعيبية) الى مرحلتين كما ذكرنا وهما :

١ - المرحلة التحليلية :

وفيها تم تبسيط الاشكال الواقعية وتحويلها لاشكال أكثر تجريدا .

٢ - المرحلة التركيبية :

وبالاعتماد على (التكوينات العقلية) التي ابتكرها الفنان ، استنادا الى الواقع وهاتان المرحلتان ، يقوم بهما الفنان عادة دفعة واحدة ، حين يفكر الفنان في رسم منظر ، يقوم باجراء تبديلات في الطبيعة ، ولكن التكعيبية ذهبت الى حد تكسير أو تحطيم المظهر الطبيعي والتخلي عن كثرة من التأثيرات التي يحاول الفنانون ادخالها في اعمالهم .

ويجب علينا أن نذكر ملاحظة هامة هي أن التقسيم الذي سنتحدث عن تطور (التكعيبية) لم يكن الا اصطلاحيا ، ويعارضه بعض النقاد الا أنه ضروري لتسهيل الدراسة ، ولتبسيطها (١٢) .

والمرحلة التحليلية : لقد مرت هذه المرحلة بخمسة فترات متتابعة (١٣) .

١ - الفترة الاولى : فترة تبسيط الاشكال

واقعية وتعتبر لوحات (بيكاسو) و (براك) الاولى ممثلة لهذه المرحلة كل التمثيل ، وما فعله (براك) و (بيكاسو) ، يتلخص في اهمال التفاصيل الصغيرة ، والتوافه في سبيل تنظيم الاشياء الهامة ، فقد جعلوا الاجسام مستديرة أقرب الى (النحت) منها الى (التصوير) والبسا رسومهما ، مظهر خشونة واضحة .

٢ - فترة اختزال الجسم البشري الى كتل كأنها مقطوعة بمنشار ، وهذا ما يسمى بالمربعات الكتلية ، وهي محاولة لزيادة (التبسيط) وفي هذه المرحلة ظهرت المكعبات بوضوح في لوحة (براك) التي دفعت ماتيس الى اطلاق تسمية تكعيبية عليها .

٣ - بدأت عملية تسطیح المكعبات فلم يكتف (براك) و (بيكاسو) بالاستمرار في صنع الكتل الخشبية الخشنة ، فلقد وجدا في فن المكعبات الكتلية تجاوزا في التبسيط ، لا يليق بالتصوير لذا فقد عمدا الى زيادة الخطوط المكتملة ، زيادة في التفاصيل فظهر الوجه كأنه قد قطع بيد جوهري (الماس) ، لا بيد نجار



عارية تنزل من على الدرج

كما أن (بيكاسو) يرفض فكرة البحث [انها الخطيئة الاساسية للفن الحديث] ، ويضيف [عندما ابتكرنا (التكعيبية) لم تكن نوي البتة اختراع هذا المذهب ، بل كنا نريد التعبير عما في انفسنا ، وقد تتبع اصداقنا الشعراء جهودنا باهتمام ولكنهم لم يملوا علينا راي] .

ثم ان (التكعيبية) قد ابقت الانسان ضمن الفن نفسه دون أن تتعداه الى أي نطاق آخر ان التكعيبية تتعامل مع الرسم بعيدا عن الفلسفة وعلم النفس والادب أو غيرها .

يقو بيكاسو : [لقد ادخلت التكعيبية الى نطاق الفن المواضيع والاشكال التي تجاهلت في الماضي ، ان الرياضيات والمثلثات والكيمياء والتحليل النفسي والموسيقى ، وكل هذه العلوم قد تأثرت التكعيبية بها ، ولكنها لم تستخدم الا لتعطي (للتكعيبية) تفسيراً اسهل لان كل هذه الاشياء هي عبارة عن أدب محض] .
لقد كان تعامل الفنان التكعيبى مع الشكل لخلق التكوين الافضل .

(١٢) هربرت ريد في كتابه (مختصر تاريخ الفن الحديث) .

(١٣) (حول الفن الحديث) تأليف جورج فلانجان وترجمة

كمال الملاخ .

وأصبحت التكميلية من (تسطيح المكعبات) ، واخذ التسيط يأخذ معنى التعقيد لأن الصلابة قد بدأت تظهر في الوجوه الموشورية ، [مثل قطع السكر التي تبلورت] ، ولعل هذه الكلمة (تبلور) تعني أشياء كثيرة للتكميين

٤ - بدأت عملية تحطيم الاشكال ، فالعين تنزلق من مكانها وهذه الطريقة قد افقدت هذه الفترة فترة فتصبح أكثر تسطيحا وتسمى هذه الفترة فترة (التسطيح التكميبي) ، لان اللوحات ابتعدت عن محاولة التعبير بالحجوم واقتربت من محاولات (سيزان) اجراء تغيرات في الرؤية بحيث أصبحت اللوحة أكثر تسطيحا في مقدمتها وخلفيتها بحيث ترى أن ليس بعض أجزاء اللوحة أقرب اليك وبعضها أبعد بل كلها في مستوى واحد .

٥ - في الفترة الخامسة تخطى الفنانون عن رسم الطبيعة وواجهوا عنايتهم لتصوير المسطحات ذات الزوايا ، رغم أنهم يستلهمون الطبيعة في الموضوعات التي يسطحونها وامتلات اللوحة بمسطحات وزوايا ، وهذه المرحلة استمرت حتى عام [١٩١٢] .

ان (المرحلة التحليلية) تمتاز بشكل اساسي بالخطوط المستقيمة المتقاطعة ، والزوايا ، والمسطحات غير الكاملة ، مع قليل من الاقواس ، والدوائر ، ونصف الدوائر ، على أن الخطوط المستقيمة لها الصدارة في التكوين .

ولعل كثرة استخدام الخطوط يرجع الى نقطتين هامتين :

- ١ - رد فعل ضد الخطوط المنحنية التي كان (ماتيس) يستخدمها بكثرة .
- ٢ - الوقوع تحت تأثير سيزان المباشر وخطوطه المستقيمة التي استخدمها في مناظره الأخيرة بشكل خاص .

المرحلة التركيبية :

واستمرت بين عامي (١٩١٢ - ١٩١٣) فبعد أن كان الفنانون في المرحلة التحليلية ينظرون الى الواقع ، ويحاولون تحليله بدأوا في المرحلة التركيبية يدققون ، في اللوحة التي يرسمونها ، ويستلهمون من عقلهم ما يرسمونه فكان تكوين اللوحة هو أهم ما في اللوحة لأن الموضوع وحده لا يؤدي الغاية ، لذا كان لا بد لهم من أن يبحثوا عن شيء آخر ، وكانوا يتصرفون فعلا على هذا النحو ، وقد حاولوا خلال هذه المرحلة اشعار الناظر بملبس الأشياء ، وكثافتها ، وحرارتها ، على نفس النحو الذي اتجه اليه (كوربيه) ولكن المرحلة التركيبية ، قد بدأت تعنى عناية خاصة بلصق الأشياء ،

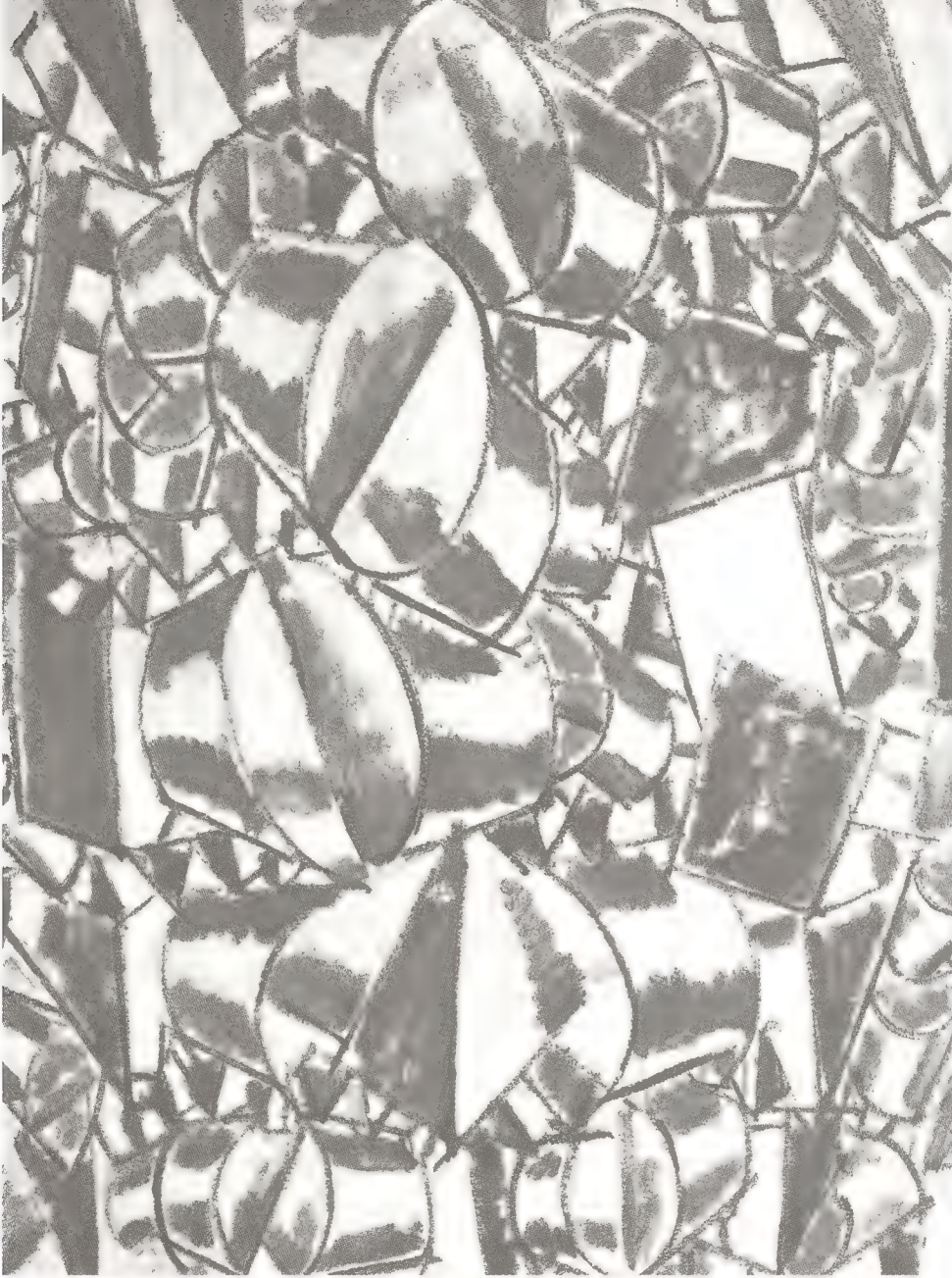
بدل رسمها واستخدام (التكنيك المبتكر الحديث) كوسائل لعكس الاحساس بالواقع ، حتى فقدت اللوحة كل شكلها وتحولت الى (عمارة) أو (بناء) ، كما تطور فهم السطوح بحيث أصبحت هذه السطوح مصنوعة بعد أن كانت منظورة ودخلت فكرة (التزامن) في العمل الفني ، بحيث أصبحت ترى مشاهد مختلفة قد جمعت في لوحة واحدة ، مشاهد من نفس الموضوع معا ، كما يرى الطفل موضوعا كما هو في حقيقته ، وكما هو في عقله ، وهكذا بدت الموضوعات كما أنها قد تحطمت وتبعثرت ، وبدأت مرحلة جديدة من حياة (التكميلية) بعد تطور فن (الملصقات) وبعد شعورهم بتحديد المواضيع وبالاقتصار على ألوان معينة ، فحاولوا تطوير نظريتهم ، وظهرت مرحلة يمكن أن نسميها (روكوكو) ازدادت الألوان فيها ، وانقصت الزوايا ، وزادت الاقواس وبقيت الخطوط المستقيمة هي المتفوقة وفي هذه المرحلة بدأوا يستخدمون الاقواس ، ويشعرون بدورها ، وبرودة المثلثات ، وتطورت دراسة العلاقات المختلفة بين الخطوط المستقيمة ، والزوايا ، وهذه هي مرحلة (الحرب العالمية الأولى) التي تعتبر بمثابة نهاية للتكميلية الكلاسيكية ، وبداية تفرق الفنانين اثر الحرب بحيث تطور كل فنان على نحو شخصي مستقل عن الآخرين .

جوان غري والتكميلية :

لا شك في أن جوان غري يقف مع (بيكاسو) و (براك) كأحد كبار التكميين ، ويجب علينا ألا ننسى أنه (اسباني) وقد أثرت اسبانيته على فنه ، ولكن ميزته الاساسية هي عقليته العلمية الرياضية فقد كان مولعا بايجاد (الحلول العلمية) لمختلف المشاكل التي تعترضه ، لقد قال عنه (بيكاسو) مرة وهو يتحدث عن الحلول التي كان (غري) يجدها ، لمختلف القضايا التي تعترضهم ، [لقد كان أكثرنا مقدرة في هذا المجال] .

وبالإضافة الى ذلك كانت أكثر الحلول التي كان يضعها للمشاكل حولا عقلية مبتكرة تحمل قسما من (الشاعرية) وكانت انسانية ، بعيدة الغور تنعكس في كل أعماله

لقد كان غري محبا للمعرفة ولقد استطاع أن يدخل نفسه في مشاكل فنية كثيرة نتيجة لهذا الحب . واذا اردنا التحدث عن فنه وتكميبيته فنستطيع القول عنها بأنها كانت (عقلية) ، لقد كان يحب الطبيعة ولكنه كان لا يراها من خلال (احساسه) بل كان يراها منعكسة في نفسه وكانت حياته يتحكم فيها عقل خاص وهو يتحدث دوما عن ظمئه للمعرفة وقد قال وهو في سن الخامسة والعشرين :



فرناند ليحية... تضاد بين الأشكال

ان (غري) يؤمن ايمانا كبيرا بضرورة وجود فكرة مسبقة هي التي تخطط للعمل الفني ، اي يؤمن بأن [الصورة سابقة للوجود] بينما كان (براك) يفضل الرأي الوجودي الذي يقول ، بأن الوجود سابق على الصورة وهذه الفكرة قد انعكست في الفكر الفلسفي الوجودي كله (١٤) .

(١٤) موريس رينال في كتابه (الفن الحديث) .

— [انا لا اعرف حتى الآن ما افعل ، ولكنني اعرف تماما ما لا يجب أن افعله] .
وهذا يعكس حبه للبحث والكشف ، وهذه العقلية قد خلقت بينه وبين (براك) ، خصاما ، لقد كتب براك مرة يقول : — [ان المسامير لم تصنع من مسامير بل من حديد] ، وقد أجابه [غري] : [انني أؤمن بالعكس ان المسامير قد صنعت من مسامير ، لقد كانت فكرة المسامير موجودة في عقل من صنعها بشكل قبلي] ،

نتائج التكسية :

بالاضافة الى (الثورة الشكلية) التي حققها التكسية حين حطمت الشكل ، وقلبت مفاهيم اساسية في الرسم فقد حققت ثورة في مفاهيم عديدة ، بحيث طبعت العصر بطابعها الخاص ، ويمكن ان نتحدث هنا عن نقطتين هامتين ، : اولاً اختيار المواضيع : ان مواضيع لوحات الفنانين التكسيين قد بدلت المواضيع التقليدية في الفن كله ، اذ اصبحت هذه المواضيع تختار من الحياة اليومية الحديثة ، بحيث ان التطور الصناعي والعلمي الذي حدث وتحديثنا عنه ، قد وجد طريقة الى اعمال (التكسيين) فقد كان الرسامون التكسيون ، لا يرسمون الحقائق والطبيعة والبحيرات ولم يرسموا الا (برج ايفل) ، لانه يخدم اهدافهم ، لكنهم حصروا اهتمامهم بالانسان وما هو قريب منه او هو من ابتكاره [طاولة المقهى ، والكراسي ، واقذاح القهوة ، وورق اللعب ، والجرائد ، والكراسي ، والكمائن (والجيتار) ، ان منطلق التكسية هي تمجيد الانسان وكل ماله علاقة بالانسان ، من مواضيع ، والاقتصار عليها ، بل ان كل ما ابتكره الانسان في هذا العصر هو موضوع من مواضيعهم

ثانياً : التقنية الجديدة :

لقد قدم لنا التكسيون مواد جديدة ، او تقنية جديدة فبالاضافة الى الجبر والورق استخدموا (المصقات) ، وكانوا يلصقون ما يقع تحت ايديهم وحاولوا تقليد قطع (الموبيليا) ، فظهرت في لوحاتهم بعض الوانها ولمسها ، وكانت النتيجة ، ان أصبح الرسم لا يقتصر على مادة واحدة يرسم بها الانسان على قطعة قماش ، بل أصبح من الممكن استخدام اية مادة تخطر للفنان للتعبير عما يريد ، بحيث فتحت الافاق بعدهم للفنانين لادخال ابتكارات جديدة ، كما مزجوا الالوان بنشارة الخشب ، او الرمل ، ليعطوا تأثيرات خاصة ، واستخدموا انواعاً مختلفة في التقنية ، في عمل واحد [القلم الرصاص مع الزيت ، الفواش مع الفحم] وهذه الاساليب كلها اعتبرت حديثة وثورية في آن واحد لسببين اساسيين :

اولاً : لقد تخلى الفن عن المفاهيم البرجوازية في الرسم التي تجعل الرسم بالزيت شيئاً ، مرتفع القيمة عن غيره ، ويقيم كالجواهر ، بل ان شعارهم هو [ليس هاما المادة التي ترسم بها بل الشيء الهام هو التعبير الذي تحصل عليه] .

لقد كان سيزان يقول : [انني ارى زجاجة فارسم اسطوانة] ، اما (غري) فيقول : - [انني ارى اسطوانة فارسم زجاجة] وهو يرد على سيزان قائلاً : - [ان سيزان يحاول ان يقترب من الهندسة بينما ابتعد انا عنها وان الفكرة تنبع من رؤية الواقع] ، وهذا قد جعله يختلف عن بيكاسو ، ان (بيكاسو) يقول :

- [كثيراً ما يعمد كبار الرسامين الى وضع برنامج يسرون عليه ويعكفون على تنفيذه ، كما يعكف الطالب المجد على تادية واجبه] ، ولذا كان يرفض (التعبيرية) و (التراجيدية) اللتين نراهما مجسدين في اعمال (بيكاسو) ان (غري) اقرب ما يكون الى (مؤلف نظريات) ، منه الى رسام ولعل افضل تعريف له هو . - [انه اكثر الفنانين التكسيين تكسية] :

فان كانت التكسية قد رسمت من (بيكاسو) و (براك) الا ان (بيكاسو) و (براك) لم يجعلوا (التكسية) كل فنهم وحياتهم كما فعل غري بل ان (غري) ينفذ تكسية معينة لا تجد فيها عاطفة او احساس بل عملية تنظيم وتوازن في اللوحة دقيقة بحيث تنظم المساحات ، كما كانت في ذهنه ، لان الفكرة والتصميم يتمتعان عنده بقبليّة سابقة للعمل الفني ، بينما يختلف (بيكاسو) و (براك) كلية عنه لان (بيكاسو) يرسم ما ينفلج به ويترك اشياء كثيرة تجد التجربة حولا لها فالتصميم ليس سابقاً للتنفيذ بل يتكامل وقت التنفيذ .

فرناند ليحيه والتكسية :

لقد درس (ليحيه) الهندسة قبل الرسم ، لذا فقد اهتم بسيزان كثيراً وكان يحاول تطوير اسلوب (سيزان) على نحو شخصي وقد بقي في كل اعماله في مرحلة من (التكسية) هي مرحلة (اختزال الاشكال) وتحويلها الى اسطوانات وكان يجب الالوان كثيراً ويستخدمها بجرأة ، ولقد درس الالوان الانطباعيين ، دراسة جيدة ، وكان يعتمد عليها كثيراً بحيث أعطى التكسية معنى جديداً ، وقد دمج اسلوبه الخاص بتحويل الاشكال البشرية الى اسطوانات او قطع من آلات قد أعطى تجربته الفنية اسماً خاصاً يسمى (الفن الانبوبي) ، وبذلك ابتعد عن التكسية مفضلاً وجهة نظره الخاصة .

اما بقية الفنانين اللذين مروا بفترة (تكسية) او تأثروا فان اكثرهم لم يكن تكسياً بالمعنى الدقيق لان التكسية لم تكن الا مرحلة امتدت فترة قصيرة ، الا انها خلفت نتائج كبيرة في (العصر الحديث) لان كل ما يراه الانسان اليوم من فنون ، يستطيع ان يقر من ان يتأثر بما قام به (بيكاسو) و (براك) و (وغري)

(التكميية) نحتا قيما يتبنى الفكر (التكميبي) ويعبر عن مسلماته ، والتكميية حاولت منذ البداية أن تستفيد من (النحت) ومن إحدى المقومات الأساسية لهذا الفن ألا وهي (البناء) .

ولكن تطور النحت الذي تأثر بالفن التكميبي يبدو مختلفا عن تطور الرسم بالألوان ومن أشهر النحاتين (برانكوزي) و (دو شامب فييون) وكونزالس ، و (أرشبينكو) و (هنري لوران) ، وقد تشابه النحاتون في أعمالهم ذو جهة نظرهم وفي ثورتهم على المفاهيم الأساسية التي سادت القرن التاسع عشر ، وبالإضافة إلى كل هذا فقد قام بعض الرسامين بنحت بعض القطع الفضية ، أمثال بيكاسو (رأس فتاة) أن الكلمة الأساسية التي تعرف وتلخص مفهوم (النحت الجديد) هي عبارة الشاعر (أبو لوينر) إذ يقول :

— [أن مفهوم البناء تحول من نحت إلى عمارة] . وهذه هي الثورة الأساسية التي حققها (النحاتون التكميبيون) في أعمالهم بحيث أن النحت لم يعد يعتمد الطبيعة ليستمد عناصره منها بل كان يهدف إلى خلق سطوح فتقاطع وتعبّر عن الحجم بقوة وصلابة لم تكن نجدها في قطع النحت قبل ظهور التكميية .

الشعر التكميبي :

لقد انعكست النظرة التكميية على الشعر وقد كان التكميبيون في محاولاتهم الفنية الأولى يجمعون (الشعر) و (الفن) معا بحيث كان (براك) و (بيكاسو) و (غري) من الفنانين و (ريفردي) و (أبو لوينر) (كوكتو) و (ماكس جاكوب) من الشعراء وأن نظرة الشعراء لا تختلف كثيرا عن نظرة الفنانين ، لأن الشعراء قد حاولوا العودة إلى البناء الهندسي القديم لشعر اليوناني ، وحاولوا أن يرجعوا الوزن إلى عدد المقاطع في الكلمة لا على الحركة الصوتية أو بمعنى آخر . [كانوا يولون الفترة الزمنية التي يستغرقها نطق المقطع أو صفره لامن حيث الحركات الصوتية للنبرات] .

خاتمة :

إننا نستطيع أن نقول في خاتمة بحثنا عن التكميية، بأن التكميية ثورة فنية ، إلا أن هذه الثورة بقيت مرتبطة إلى حد بعيد بالمفاهيم الأساسية ، للتصوير الزيتي وهي كما يقول أحد النقاد الشباب : — [أنها آخر محاولة متفائلة للفن الأوروبي لأن أسلوبها مازال يعتمد إلى حد بعيد على التعبير على حقائق أزيلية في الأشكال التي يرونها] .



بيكاسو - رأس فتاة

ثانيا : لقد اطلقوا حرية الفنان فأصبح الفنان حرا يستخدم الوسيلة التقنية التي يريد ليبر عما يريد ، وهذا قد فتح الطريق واسعة أمام الفن الحديث كله . وأخيرا أن (التكميية) بجرأتها في كل هذه النقاط قد فتحت آفاق الفن الحديث كله من كل المستويات ، إلا أنها لم تترك للفنانين الحرية على القارب كما فعل (التجريديون) فبنا بعد لأن (التكميية) قد أبقّت الفن على ارتباط بالواقع ، ولم تتخل عن هذا الارتباط طيلة فترة حياتها ، إلا أنها فهمت الواقع والارتباط به من خلال أن العمل الفني هو عمل (معماري) و (المعمار) لا بد له من أسس أي أبقّت ارتباط الفن بأسس ولم تحطم هذه الأسس .

النحت التكميبي :

لقد كان من الطبيعي أن ينشا مع الحركة

١

الكلاسيكية

اعداد: الحياة التشكيلية



النحات... هودون... قولتير

تمهيد

ولسوف تكون البداية من مفهوم (الكلاسيكية) هذه الكلمة التي استخدمت كثيرا في النقد الفني والادبي ، وتناقشها الكتاب والفنانون ، في احاديثهم وكتاباتهم .

ويهمنا التأكيد هنا ، على ان هذه الكلمات المستخدمة لتحديد المفاهيم الفنية ، والمدارس والاتجاهات ، لا تملك [التحديد النهائي الجامع والشامل] لعدم امكاننا الوصول اليه ، بل هي تملك مصطلحا حيا ، له مراحل ولادته وتطوره ، وتبدله حسب الظروف التاريخية ، والحياة واختلافاته حسب الشعوب والامم . . وهكذا لا يفهم الا اذا درسناه من خلال تبدلاته ، وتغيراته حسب الزمان والمكان . . . والمرحلة التاريخية .

« الحياة التشكيلية »

ما هي الكلاسيكية ؟

لقد اتت كلمة (كلاسيكية) او (كلاسية) من العبارات الانكليزية Class التي تعني (طبقة) ، وحين يذكر الانكليز عبارة : He has a class

يعتمد (النقد الفني) على مصطلحات نقدية يلجأ اليها في كل مناسبة من المناسبات ، لتساعده على التصنيف والتحديد للتجارب الفنية ، وتقريبها للقراء ، وقد اصبحت هذه (المصطلحات النقدية) شيئا لا يستغني عنه الفنان والناقد والمتذوق .

ولهذا تحتاج هذه المصطلحات الى تحديد ، والى توضيح حتى يتمكن الناقد والفنان من استخدامها للوصول الى الناس . . كما تحتاج الى مراجعة . . بين فترة واخرى . . حتى تتوضح معانيها للقراء ، وما يطرأ على هذه المعاني من تبدلات ، ومن اختلافات .

وان مجلة (الحياة التشكيلية) ، التي بذلت جهودا كبيرة لتقديم دراسات نقدية متنوعة ، تشعر الان ، بأهمية هذه المصطلحات ، وترى ان من الضروري القاء المزيد من الضوء على بعضها ، حتى يساعد هذا التوضيح على تركيز المفاهيم ، وعلى دقتها ، لان اي حوار بين (الفنان) و (الناقد) و (المتذوق) غير ممكن بدون اتفاق على تحديد معاني هذه المصطلحات ، ولهذا سوف تقدم دراسات حول هذه المصطلحات النقدية ، تقوم بترجمة بعضها ، وتقرر باعداد الاخر ، حين لا يتوفر النص الجيد الذي يترجم . . كما هو ؟

لكن (النقد الحديث) ثار على هذا الرأي ، ومثل هذه الثورة كل من الناقدين الشهيرين (ماثيو أرنولد) و (سانت بوف) ، اللذين أرادا أن يربطوا الكلاسيكي بكل ما ابداع بامتياز واصالة ، فمن اتبع القدماء ليس كلاسيكيا ، بل هو اتباعي ومقلد للكلاسيكيين ، ولا بد لهذا من أن يكون تقليد القدامى من الكتاب والفنانين ، عملية ابداع ، وابتكار في تقديم هذه الصيغ ، حتى يكون الكاتب أو الفنان كلاسيكيا حقا .

لهذا قد يكون الكاتب المحدث (كلاسيكيا) اذا ابداع في تقديم ادبه ، وكذلك الفنان ، ولهذا لا يمكن أن نقصر كلمة (كلاسيكي) على القديم وحده .

وهذه الثورة النقدية ، كانت نتيجة لصراع بين القدامى والمحدثين في القرن التاسع عشر ، اذ طرحت المشكلة على النحو التالي :

[لا يمكن أن يكون الامتياز حكرا على القدماء ، ولا يتمتع الانتاج الادبي القديم وحده بالاصالة والامتياز ، بل ان الفنان المعاصر يستطيع ان يصل الى الامتياز والاصالة ، فيجاري القدماء في ابداعهم المعترف به] .

واذا قلنا بأن (الكلاسيكي) هو ما انتج بامتياز واصالة ، فاصبح فنا معترفا به ومرجعا للاجيال ، تتحول كلمة كلاسيكية الى (حكمة وصفية عامة) ، ولا تقتصر على المعنى الضيق الذي تحدده حكمة ، (المدرسة الكلاسيكية) الشائعة .

وهكذا ، نستطيع القول (بالتجربة الكلاسيكي) و (بالواقعية - الكلاسيكية) الى آخر ما هنالك من التعريفات ، وهذا يدل على أن كل فن ... أصبح مرجعا معترفا به ، واخذ شكلا ممتازا ولو كان (تجريدا) ، أو (واقعي) ، ويمكن أن يصبح مرجعا للتجريدين والواقعيين .

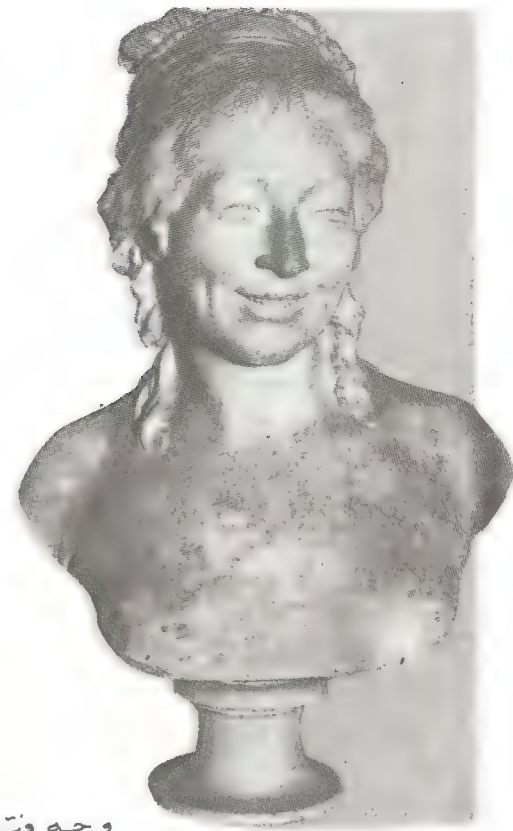
ولم يقتصر تعريف (الكلاسيكية) على هذه المعاني التي ذكرناها بل اخذت صيغة جديدة ، ناشئة عن الصراع مع (الرومانتيكية) في القرن التاسع عشر . يقول (غوته) :

- « انني اسمي الكلاسيكي كل ما هو صحيح ، والرومانتيكي كل ما هو غليل » .

فكل عمل يملك مقومات المثانة والصحة ، ولا يتردى في الحالة المرضية يكون كلاسيكيا ..

وقد عرفت الكلاسيكية نتيجة لقارنتها مع الرومانتيكية على النحو التالي :

« الكلاسيكية ... الفن الذي وصل الى امتلاك قواعد معينة ، تجعله متينا متناسبا منسجما يملك الخطوط المحددة للأشكال ، ويعالج المواضيع النبيلة التقليدية بأصالة ، ولا يولي الفنان لعواطفه أية أهمية ، بل يريد البناء المتين ، الذي يعتمد على الأشكال



وجه فتاة... هودون

فهذا يعني أنه ينتمي الى طبقة متميزة ، أو الى علية القوم ، ولهذا ارتبطت الكلمة بمن جمع ثروة أو ورث نبلا ، وحين استخدمت في الادب والفن ، أصبحت تعني (الادب المتميز) و (الفن الجيد) الذي يملك تراثا وثروة .

وفي المعجم الانكليزي :

- [أن الفن الكلاسيكي هو الفن الممتاز الذي ابداع من قبل الفنانين القدامى ، واصبح مرجعا ، أو مثالا يحتذى] .

اما قاموس الاكاديمية الفرنسية المطبوع عام (١٨٣٥) فيعرف (الكلاسيكي) على أنه [النموذج الذي يحتذى في لغة من اللغات ، أو فن من الفنون] .

اما الناقد الانكليزي (ماثيو أرنولد) فيعرف الكلاسيكي :

- « المؤلف الذي اثرى ذهن الانساني ، فازدادت كنوزه ويمكن ان يقدم الادب خطوة الى الامام » .

ونلاحظ هنا بأن اختلافا جوهريا قد نشأ بين النقاد الفنين حول تعريف (الكلاسيكي) فمنهم من اعتبر (الكلاسيكي) ، يرتبط بالفن والادب القديمين فقط ، ولهذا أصبح كل قديم ... كلاسيكيا اذا كان متميزا .

لهذا الفن .

ثالثا : قد يختلف الكلاسيكي بين شعب وآخر ضمن الفن الاوربي نفسه ، فالكلاسيكية الفرنسية غير الايطالية وتختلف مفاهيم التعبير الفني عند (الالمان) ، وتختلف التجارب الكلاسيكية عندهم تبعا لذلك .

رابعا : ان ظهور الكلاسيكية في مراحل مختلفة ، وعند شعوب متباينة ، وشروط اجتماعية واقتصادية مختلفة قد ادى الى وجود مفاهيم كلاسيكية ، وفق هذه الظروف ، وبالتالي وجود (كلاسيكيات) ولهذا لا يمكن ان يكون التعريف الذي قدم شاملا بل يمكننا القول بان هذا التعريف دقيق يدل على الفن الذي اصبح مرجعا ... لكل الاوربيين ، بحيث قدم لهم المثل



الخات هودون

المعمارية الراسخة ، التي تركز على أسس واضحة » . (فالكلاسيكية) تقف ضد (الرومانتيكية) ، لأن الرومانتيكية ، تولي التعبير الفردي الاهمية الاولى ، وتعطي للجانب الذاتي أهمية في التعبير ، وهكذا تتعارض المدرستان من حيث الاشكال والمواضيع والمضامين ..

ذلك لأن (الكلاسيكية) تعني بالصياغات الهندسية الراسخة التي تستند الى قواعد ثابتة ، وتلح على موضوعات على علاقة بالاساطير والدين والطبقات الارستقراطية ، وتقدم لنا فنا متماسكا يعبر عن القيم الخالدة ... الحق والخير والجمال ... بمفاهيمها التقليدية .

أما الرومانتيكية فقد أعطت الاهمية الاولى للصياغات الذاتية ، والحركية والاشكال المتحررة من قيد الخط المتين ، ولجأت الى وهن الخط ، والى استقلال اللون عن هذا الخط ، ليعكس ما هو ذاتي عميق ، وربطت موضوعاتها بالاحداث الراهنة ، فابتعدت عما هو تقليدي ، وقدمت مفهوما جديدا ، وهو ان الفن يعكس العواطف ويقدمها ، ولا فن بلا عواطف انسانية .. بعيدا عن المفاهيم التقليدية التي حددتها الصيغ المألوفة .

وهكذا بدأت الاتجاهات النقدية المعاصرة تميل الى تحديد الكلاسيكية ضمن مفاهيم محددة ، وتعريفها التعريف الدقيق الذي يمنع تداخل هذا مع الفنون الاخرى لهذا قيل :

- « لقد ولدت الكلاسيكية في اليونان ، وورثها الرومان ، واحياها عصر النهضة ، ثم بعثت في اوربا في القرن الثامن عشر » .

وهذا التعريف جعل الكلاسيكية ، مدرسة فنية ، تتمتع بخصائص واضحة ، وجدت في مراحل معروفة ، وليست مجرد وصف يضاف الى مدرسة فنية لتحديد امتياز بعض التجارب ، وتفوقها واصالتها .

وعلينا هنا ننتبه الى عدة نقاط هامة :

أولا : ان الكلاسيكية التي يتحدث عنها النقاد الاوربيون هي الكلاسيكية الاوربية تحديدا ... وان المفهوم الذي يعالجه هؤلاء النقاد من خلال تجاربهم الفنية وظروف تطور الفن الاوربي وحده .

ثانيا : ان (الكلاسيكية الاوربية) هي المرجع الرئيسي للفن الاوربي ، وان العودة الى الفن الكلاسيكي الخاص بهم يجعله مرجعا ، ويعبر عن أصالة التعبير الفني عندهم .. ولهذا من الممكن ان يكون (الفن الكلاسيكي) عند شعب آخر متباينا مع هذا المفهوم ، ويقدم كلاسيكية اخرى ، ولهذا يختلف (الفن الكلاسيكي الياباني) عن (الاوربي) ، وكذلك (الفن العربي) لاختلاف المفاهيم الفنية التي أصبحت مرجعا



النحات كانوفا . . فينوس جالسة

وحين انتقلت هذه المثل اليونانية الى (الرومان) و (عصر النهضة) بدأت تأخذ شكلا رياضيا محددا تماما ، وبدأت تنتشر العلاقات الهندسية التي تحدد الجمال وفق هذا المثل الاعلى ، والتي ترى الجمال هو تناسب وتناسب يأخذ شكلا رقميا محضا .

وفي (عصر النهضة) ، تمت عملية احياء للفن الكلاسيكي فأخذ الفنان بنفس الأسس المثالية للتعبير الفني ، فأصبحنا أمام فن يوناني من حيث المبدأ ، وتدخل (العامل الديني) الجديد ، فاختلطت المثل اليونانية الجمالية بالعوامل الجديدة ، وهكذا رسم الأنبياء ورجال الدين والشخصيات الدينية بنفس المفاهيم ، وقدموا من خلال نفس التصورات الجمالية. وتطورت هذه المفاهيم لدى (الرومان) ، وأصبح الامبراطور أو الشخص الديني يرسم بنفس المفاهيم ، ويقدم لنا مثاليا ، يتجاوز العادي ، وشملت هذه المفاهيم الفن الاوربي في المرحلة اللاحقة وارتبط بالكنيسة والطبقة الارستقراطية .

ولقد مثل (فن الباروك) أول محاولة عرفها الفن الاوربي للتمرد على الكلاسيكي ، الذي بدأ يعطي الخيال أهمية تفوق (التناسب) ، وبدأنا نرى الصيغ التعبيرية تزداد انتشارا مع الزمن ، وتبدل المفهوم الجمالي الكلاسيكي الذي يلح على التناسب ، باتجاه الضخامة والعظمة والابهة ، ذلك لان (الكلاسيكي) لا يرسم الخط

الذي يحتذى رغم الاختلافات ، التي نشأت نتيجة التطور ، وتحت تأثير ظروف المكان الذي نشأت فيه المدرسة ، والزمن الذي تطورت عبره ، ولهذا لا بد لنا من أن ندرس تطور هذه الكلمة عبر التاريخ لنشرح الظروف التي مرت بها .

من الفن اليوناني الى القرن الثامن

ان ما اعتبر كلاسيكيا في (الفن اليوناني) هو الشكل الفني الذي يمثل أفضل ما أنتج ضمن التراث اليوناني ، والذي يتجاوز الاشكال الفنية السالفة ، ولهذا فالاسلوب الكلاسيكي عند اليونان هو ثمرة الفكر اليوناني المرتبط بالحس ، والذي يريد اقامة توازن وتناسب يتحقق فيه الشيء البطولي والانساني ، ويتضمن محاولة اعلاء الواقع . فتمثال (أبولو) يحمل فكرة (العالي) ويمثل الشكل الرجولي الاكثر نبلا ، ونسبا جمالية من غيره ، و (فينوس) تمثل الشكل الأنثوي الاكثر نبلا ونسبا جمالية من غيرها ، والاشكال الرياضية اليونانية المنحوتة تعكس أجسادا بشرية تتمتع بمثل عليا ، وبأشكال تشخص لنا الرياضي بالمعنى المثالي ، ولهذا يقدم هذا الفن المثل الاعلى للشخص العادي ، والتناسب المثالي لما نراه في الواقع .

او الزخرفة الا اذا كانت مرتبطة بالمفاهيم الجمالية التي تعطي المتانة والتماسك . بينما نرى (الباروكي) يقدم لنا بعض التفاصيل التي تخرج عن الاطار الهندسي الجمالي ، للتأكيد على ما هو ضخم وما هو عظيم يتجاوز الانسان ، وهكذا دخلت العاطفة ولعبت دورا في تحديد الجميل على انه ما يتجاوزنا ويرهبنا ، وهكذا ارتبط هذا الفن بما هو رائع وضخم ...

وهكذا أصبحت (الكلاسيكية) تعني [الفن الذي يعنى بالدقة والوضوح ، ولا يرتبط بالخيال والعاطفة ، ويحمل هدوءا ونسبا جمالية مناسبة] ، وهذا ما لا نراه في الفن الباروكي ، الذي اولع بالزخارف التي لا ترضي حاجة جمالية ، بقدر ما تعكس الرغبة في التأثير على المشاهد لاشعاره بالضخامة ، والكلاسيكي يقف ضد مفهوم (الروكوكو) الذي يمثل فن الترف ، غايته اللذة والمتعة المباشرة ، فهو لا يبالغ بالباروك ، ولا ينحدر كالروكوكو بل يريد التناسب والتناسق فيخاطب العقل لا الحواس ولا اللذة .

لهذا نرى تجارب (مبرانت) تعكس المفهوم الباروكي اكثر مما تعكس الجانب الكلاسيكي بينما تتجه تجارب (بوشيه) الى التعبير عن الجانب الحسي الذي يقربها من فن (الروكوكو) . ويمثل (بوسان) تجربة احياء الكلاسيكية تمام التمثيل .

وفي الحقيقة ان تجربة (بوسان) لها اهمية كبيرة لانها تقدم لنا اول محاولة لتطبيق القواعد الكلاسيكية على الفن الفرنسي وعن طريق دراسة الطبيعة ، وهكذا اعاد ربط الكلاسيكية بالموضوعات المعاصرة له ، واعطى التماسك في التعبير ، وفي الحركة .

ولو درسنا اعماله ، نجده قادرا على التعبير عن المفهوم الكلاسيكي ، اذ يدرس المنظور ويقوم الموضوع بمئاته في الخطوط ، وفي نفس اعطت امكانية تطبيق الكلاسيكية على المواضيع المرسومة في الطبيعة الخارجية والوصول الى نتائج متميزة .

ونلاحظ بان البحث عما هو خالد وابدي ، عبر التعبير الفني المتناسب والجميل قد اعطى للكلاسيكية مفهومها الجديد الذي جسده (بوسان) بشكل واضح ، وفي الحقيقة كانت تجارب الفن الاوربي تسعى الى (الكلاسيكي) لتستمد منه المقومات التي تجعل تجاربها خالدة وآبدة .

وهذا ما حدث في (فرانس) بعد الثورة الفرنسية حين دعا (دافيد) الى (الكلاسيكية المجددة) التي انطلقت من نفس افكار الكلاسيكيين حول الفن المتميز ، الذي يملك قوة التعبير بالخط وانتفاء العاطفة والموضوع للنيل .

وحين جاءت (الرومانتيكية) الى اوربا بعد (الكلاسيكية الحديثة) ، وبرزت تجارب (دولاكروا) الذي ركز على اعطاء الاهمية الاولى للمبالغة والخيال الجامح العاطفي ، وبدأ يعتمد على وهن (الخط) بدلا من الدقة ، وعلى اللون الذي يعكس العالم الداخلي بدلا من العالم الخارجي ، بدانه نرى ان (الكلاسيكية) أصبحت عبارة عن (اكاديمية) سقيمة ، ضيقة الافق ، أصابها الانحلال وتحولت شيئا فشيئا الى فن (اتباعي) لا ابداع فيه ، وهكذا تعرضت للهجوم الشديد .

وحين ظهرت (الواقعية) في الفن ، وخصوصا في القرن الخامس عشر والتاسع عشر أصبحت الكلاسيكية فنا مرفوضا ايضا ، وذلك لان (الفن الواقعي) اتجه الى الناس العاديين ، ورسم الشخص كما هو ، وبدون اية مثالية ، وابتعد عن الموضوعات الاسطورية والدينية نحو الاهتمام بالحياة اليومية ، وبدانا نرى الفنانين يصورون (البشاعة) بدلا من الجمال ، ويهتمون بابرار الفرد العياني بدلا من المفهوم المجرد للانسان ، واصبحت الكلاسيكية فن طبقة ارسقراطية ودينية ، ولهذا ثاروا عليها ، وعلى اسسها كلها .

ولهذا فالكلاسيكية من مفهوم واقعي تعني شكلا من الواقعية اتجه الى التعبير عن مثل أعلى للانسان افقده انسانيته ، وارتبطت بطبقات حاكمة ... تمرد عليها التجارب الفنية التي ارتبطت بالحياة اليومية . . ولهذا نستطيع القول ان الكلاسيكية هي ابنه بارة للعقل ومفهومه التقليدي ، ولهذا ثارت عليها كل الحركات الفنية التي اتجهت الى التجربة او الى الخيال او الحس ، او الى الواقع الخارجي لتؤمن بوجوده الراسخ ، والذي لا يعترف بانه اقل اهمية من واقع مثالي عقلاي او ظل له كما امنت المثاليات الافلاطونية . ولم يبق من الكلاسيكية في عالمنا المعاصر الا مفهوما واحدا وهو الدقة والرسوخ والقيم التي تبقى ، ولهذا تبدو كل محاولات الفنانين المعاصرين تسعى الى هذا الفن ، الذي ينافس (الكلاسيكي) في خلوه وعمقه وتماسكه ، وتعبيره ، ولكن بأساليب مختلفة ، وطرق متباينة .

وبالتالي يحاولون تجديد النظرة الى معاني الكلمة ، حتى تتمكن من البقاء ، لكن سنوات النضال الشاقة التي خاضها الفن ضد (الكلاسيكية) جعلتها ترتبط في ذهن كثيرين بالعبودية لتقاليد يريدون الخلاص منها لينتحرروا ، ولهذا يقول (هربرت دير) :

— « انها محاولة دائمة من اجل احياء ديكتاتورية عصر النهضة » .

الكلاسيكية ..

في القرن التاسع عشر

مقدمة

ترك العصور في افكارنا صورا تغدو أبسط فابسط كلما بعدت عنا ، وشيئا فشيئا تتلاشى التنوعات ، وتغيب في الظل المواهب ، القمم وحدها تبقى منارة بامجادها ، اما القرن التاسع عشر ، الاقرب الينا ، فيبدو صاخبا ، ومتقلبا . فالطرز فيه تتابع ، متواترة كالثورات ، والافكار والعواطف والامزجة فيه يتعدى بعضها لبعضها الآخر ، بينما ينبثق الافراد فوق الانظمة المتهدمة ، والفنانون فيه ليسوا أقل نصالا من المتربين ، فهم ينظمون معارض كما ينشئون حواجز ، والصحف ترفع عقيرتها ، نافخة ابواقها ، ومعلنة الهجوم ضد المجمع ، وضد الادارة ، الرومانسيون يهاجمون الكلاسيكيين ، والواقعيون الرومانسيين ، والطبيعيون الواقعيين ، والرمزيون الطبيعيين ، والمدارس تولد بأسرع من ولادة الاجيال ، ثم تنقسم الى شخصيات قوية ، اما المتواضعون والمعتدلون فيجدون صعوبة في فرض انفسهم : ان على (كورو) مثلا ان ينتظر شيخوخته حتى يحظى بالشهرة .

وهناك سمة أخرى ، جديدة جدا ، هي التأثير الذي تركته أشكال العصور السابقة ، او البلاد الاجنبية والنظريات الجمالية والعلمية او الاجتماعية .

لقد اقتحم (ديدرو) من قبل ، جمهورية الفنون ، انه حبر النقاد ، الذين سيذهبون ، طوال القرن التاسع عشر ، الى الصالونات ، ثم الى المقاهي والمشارب ، وامام الفنانين المغتبطين او الثائرين ، ليمدحوا او ليمزقوا ، لينصحوا او ليؤنبوا ، ليتحنكوا وليخطبوا دائما ، وبعد قليل سنجد امامنا فطنة (بودلير) الارستقراطية ، وهدهوء (غوتيه) الاولمبي ، كان بإمكان اكثرهم ، مثل (زولا) ، ان يعطوا مختارات مقالاتهم العنوان الذي اعطاه لواحد من كتبه « احقادى » .

ترجمة وإعداد: فريد جحا

وادهش العلماء والاطباء والصيدالة ، باكتشافاتهم ، الفنانين الذين كانوا ينفون مثلهم ايضا ، ان يصبحوا طبيعيين ، وان يجزئوا الالوان ، ويحللوا الطيف ، ويعيدوا تصوير جري الحصان الحقيقي ، ولقد اخذ المهندسون المعماريون يستعملون بعد مونج (١) الهندسة الوصفية ، وفن قطع الحجر ، ويدرسون مقاومة الروافد الصغيرة المصنوعة من الحديد او عامل تمدد الاسمنت المسلح ، بحيث توقفت العمارة عن أن تكون فنا فحسب ، لتغدو علما ايضا ، وتولد عن المعمار القديم ، للقرنين السابع عشر والثامن عشر ، المفاول والمهندس ، ان الصلات بين الفن وبقية الانظمة الفكرية لم تكن يوما أكثر خصوصية مما كانت عليه في تلك الايام .

وعرف علماء الآثار والرحالة الفنان الى عوالم مجهولة : لقد انبثقت من الماضي بلاد الكلدانيين والآشوريين والمصريين القدماء ، وخرجت الصين واليابان من الضباب البعيد ، وأثارت فنون هذه الشعوب الاخيلة ، وزود التاريخ الفنانين بموضوعات العصور الثائرة وأشكالها ، بحيث أن المصورين ، والمعماريين في اندفاعهم الجديد ، قد استعملوها دون أن يوقفوا بينها .





موت مارا ... دافيد

١ - المعرسة الكلاسيكية

ظهرت الكلاسيكية لبعض المؤرخين عن طريق كتلة رخامية ، وتوجد لها مع ذلك ، عدة أنواع منها :
فكلاسيكية (٤) و (كانوفا) (٥) ليست كلاسيكية
(دافيد) (٦) ، التي لا تشبه البتة كلاسيكية
(فلاكسمان) (٧) أو (أنغر) (٨) ، ذلك أن أصول هذه
الحركة تفسر التنوعات فيها ، فالمنظر ، التي تقدمها
إيطاليا للفنانين العالميين ، الذين كانوا يأتون إليها بحثا
عن طرز فنية ، كانت متنوعة إلى حد أن بعث المهددين
اليوناني والروماني قد اتخذ في عيني كل فنان مظاهر
مختلفة .

أن هناك عهدا قديما ولطيفا اكتشفه العلماء والفنانون
في خرائب (هيركولانوم) (٩) و (بومببي) (١٠) . ولقد
تأملوا باعجاب في مجموعة أنتيشيتا لا يركولانو
الموضوعات الإسكندرية ، واعشاش الحب ، وأسواق
الهوى ، ووجدوا مرة ثانية الزخارف ، والجص في منزل
(نيرون) المذهب والمكتشف منذ القرن السادس عشر .
وهكذا غدت الأسطوريات طراز العصر بعد عام
(١٧٧٥) فيرسيه (١١) و (فونتين) (١٢) اللذان لقبهما
رفاقهما (بالأتروسكيين) (١٣) جمعا في تعميماتهما رسوما
نقلوها عن الزخارف القديمة ، وانتزعا منها تشكيلاتهما
في عهد الامبراطورية ، وفن مدينة بومببي كان ، في
مفتتح القرن التاسع عشر ، واحدا من نماذج الزخرفة :

ولقد كان للأغارات القومية والاجتماعية صداها
في الفن ، واخذت الشعوب تفتش في ذكريات ماضيها
المجيدة عن براهين وحجج تعزز استقلالها السياسي ،
واخذ العامل والفلاح يظهران لدى المصورين والنحاتين ،
ونظرية الفن النافع المفيد تعارض نظرية الفن للفن ،
أما الفنان فقد أراد بدوره أن يتحرر من الوصايات
والتقاليد ، وأحس أنه مدعو لاداء مهمة الهبة تقريبا ،
وأعلن نفسه نبيا ، أو ساحرا ، وكره البورجوازي ،
وانتهى به الأمر إلى ألا يتوجه إلا إلى ناد أو مجموعة
من الخبراء ، بحيث منحه ذلك فرصة متاحة لعرض
أعماله ، والتوجه إلى الجمهور الواسع ، والتفتيش عن
مجموعات من الناس أكثر سعة ، مما جعل منه أكثر
غموضا ، وهكذا استقبلت أبهاء الفن ومعارضه فرقا
من الفنانين الذين أرسلوا إليها ، بغرض توجيه الانظار
إلى أنفسهم ، لوحات ضخمة وعديدة أو مثيرة للجدل
والصخب ، مما أدى التشكيل والمهنة في آن واحد .

ومع ذلك ، فإن هذه الموجات إذا لم تتوقف عن
الاستشارة ، والفيلان فإنها قد استجرت بتيارات كبيرة
أشار عنفها وسرعتها بشكل أجود إلى اتجاهاتها ، وهكذا
فإن كل عرض كان موقوفا ، بغرض تسجيل انعطاف ،
أو تعريف ، أو فهم حقيقة معقدة ، على التضحية ،
وحتى على المكر والحيلة : فكيف لا يعتزل الفنان الحقيقي
هذا كله ويفقد بعيدا عن هذه الأجواء ، كان المصور
(أنغر) (١٤) رومانسيا بالنسبة للكلاسيكيين الرافيديين (١٥)
وكلاسيكيا بالنسبة للرومانسيين ، كما كان الانطباعيون
طبيعيين في أعين المشاهدين الذين ينظرون إلى موضوعاتهم
فحسب ، وشعراء لدى الذين يتأملون سحر النور في
لوحاتهم وفتنته .

وهناك ، على كل حال ، تبسيط ضروري ، فلقد
كانت المدارس المحلية كثيرة في أوروبا القرن التاسع عشر
الثائرة ، إلا أن علينا لكي نرسم لوحة مجملة أن نهمل ،
طوعيا ، التنوعات ، وأن نعتد وجهة نظر واحدة ، أن
باستطاعتنا دون أن نتهم بتعصب قومي ضيق ، رؤية
جميع الحركات والتيارات في فرنسا . لقد مارس هذا
البلد ، خلال هذه الفترة دور المعلم الأول ، الذي كان
خلال عصر النهضة في إيطاليا ، وإذا كانت اتكلترا ، في
مفتتح القرن ، قد حافظت في جزيرتها على مدرسة
أصيلة ، فإن ألمانيا مثل رومانيا ، وبلجيكا مثل هنغاريا ،
قد عرفت واتبعت الفن الفرنسي ، أن الكلاسيكية .
والرومانسية . والواقعية . والطبيعية . والانطباعية
والرمزية وجميع الحركات التي تتابعت حتى عشية
الحرب قد ولدت في فرنسا ، وألها أتى مصورون
أجانب يلتمسون دروسا ونماذج وأمثلة ، لقد سيطر
الفن الفرنسي على القرن التاسع عشر ، كما كان قد
مارس نفوذه في نهاية القرن السابع عشر ، وأثناء القرن
الثامن عشر .

ان القاعة الزرقاء ، وقاعة حمام الملكة (هورتنس) في قصر بوهارنيه مثلان على ذلك ، كما ان الاثاث الخشبي الذي رسمه كل من (بيرسيه) و (فونتين) والمستوحى من (بيرانيه) (١٤) . يظهر كما لو انه منقول غالبا من لوحات مدينة بومبيي الجدارية ، ان هؤلاء الرجال يحبون الله ، ولا يستطيعون الاكتفاء بالرواقية الاحادية اللون للكلاسيكيين .

ان كثيرين من هؤلاء الفنانين قد درسوا نماذجهم البومبية ، التي تستجيب ، بشكل جيد ، للتقليد المستمر الثابت ، (فجان باتيست رينبو) يحب فن العهد القديم هذا ، الذي كان فن كل من بومبيو باثوني ومنفس (١٥) وفيين (١٦) ، انه يعالج الموضوعات ، على ذوق العصر مثل حب (سيشه) (١٧) و (تربية اخيل) ولقد عرض اعمالا مثل اللطيفات الثلاث التي تمثل ذوقه في التعلق بالجمال الانبثق المتعرج ، انه في التمثال ، لا ينفك عن تأمل ملامح المرأة ، ان نماذجه هن فتيات بوشيه (١٨) التي شاهدها معاصر لكونوفا .

ما من أحد كان أكثر حساسية من (برودون) تجاه هذا العهد القديم ، ان رسومه تقدم لنا معلومات عن الموضوعات التي كانت تلذ له في روما ، وهي الموضوعات التي فتنت الفنانة (أنجليكا كوفمان) ، الحب يخضع العقل ، وصور رمزية تبدو وكأنها مستمدة من مختارات الشعر المحدثه ، والكتب التي زينها بالصور اثناء عهد الثورة كانت : (دافنيس وخوليه) (١٨) ، وفن الحب لجانتيل برنار ، ان الزخارف التي رسم تمهيداتها في ظل الامبراطورية تجمع الفصول الاربعة والآلهة السعيدة ، ان العهود القديمة لم تكن البتة متصنعة ولا طنانة ، فهو لا يتجه أبدا الى مدرسة برغام (١٩) بل الى مدرسة الاسكندرية ، وهو ليس رومانيا ، ولكنه هيلينستي ، شأنه في ذلك شأن شينيه (٢٠) ، ان الواضوح القمري الذي كان من قبل قد انار نوم أنديميون (٢١) (١٧٩٢) ، يتوضع في لمسة ضوء الطباشير على ورق أزرق من أوراق دراساته : انه ليس الشعاع المصطنع الذي كان يدخل الكآبة في شعر شعراء البحيرات الانكليز ، انه مداعبة الليالي التي توقظ في ممرم الآلهات اللحم المرتعش ، وهو السر الخفي واللفز الذي يلف ويصهر النقوش البارزة القاسية للحقيقة ، ان عاطفة الظرف قد أحس بها تلاميذ دافيد أنفسهم : ألم يرغب (جيرار) (٢٢) مثلاً ، في لوحته (سيشه تتلقى قبلة الحب الاولى) (١٧٩٨) أن يعبر عنها ؟

كذلك عاشت هذه العهود القديمة لدى عدة نحّاتين معاصرين : ان (كانوفا) قد منحها أسلوبا خاصا ، انه ، هو أيضا كان يحب الوجوه الوسيمة الاسطورية ، والهيبيات (٢٣) ، والراقصات ، والبسيشات ، وعندما

عرض الامير (تزارتوريسكي) ، قد حوله بسرعة الى كيوييدون (٢٤) ، وعندما شيد قبر البابا كليمانت الرابع عشر ، عرض في الضريح اعتدالا لا يحث على هذا الخلق ، فلقد كان في تلك التماثيل بعض التخث ، وشيء من التكلف يترجم عن هذا القرن الثامن عشر الغارب ، كان بعض النقاد يريدون نغمة أكثر قوة ، لكن كيف لا نتأمل باعجاب هذه الاجساد التي تسمح تعرجاتها المستديرة بانزالات النور والظلال ، وهذه الفينوسات المنتصرات اللائي يختلجن بكل مافي بولين بورغيز (٢٥) من شهوة حسية .

لقد ورث الدانمركي ثورفالدينسن الاقل لطافة ، والاكثر تعظا باليونان ، البدائية التي اكتشفها في زخارف المداخل المثلثية لجزيرة ايجين (٢٦) ، و (بارتولوني) من كارارا البعيد عن روما الامبراطورية والقريب من القرن الثامن عشر الفرنسي ، والاالماني شادو الاكثر تنظيما ، ودانيلر الالماني الآخر الاكثر ميلودرامية ، والروسي الصغير (مارتوس) ، ان هؤلاء جميعا قد ورثوا هذه الجمالية التي جناها في فرانسفا فنانون امثال (شينار) التي كانت تماثيله النصفية توافق سحر القرن الثامن عشر ، وتصحيحات الفن الكلاسيكي ، وشوديه الذي كان الحب لديه يلهو مع فراشة في لوحة تصلح لتزيين كتب المختارات ، وبوسيو التي تبدو نماذجه المجسمة وكأنها اعدت لخزاف مدينة (سيفر) المبرغل ، والذي كان معاصروه يلقبونه (بكانوفا الفرنسي) ، او تلاميذ كانوفا وبوسيو في انكلترا ، من امثال (ويستماكوت اوجيبسون) او (شان تري وجيمس يوث) . ان هذه العهود القديمة هي عهود نظام قديم ، ولذلك عرفت ، في ظل الملكية العائدة الى فرانسفا ، تجديدا ، وسحرت زبائن بواديه النحات (٢٧) .

كيف استطاع دافيد واصدقاؤه ، هؤلاء الثوريون الذين افوا اكااديمية الفنون الملكية المطلخة سمعتها بالتخث السياسي والفني ، كيف استطاع هؤلاء ان يقللوا جمالية هذا الفن ويستضيفوها لديهم ، ان اعمال (دافيد) الاولى تذكر بالتأكيد ، دروس (بوشيه) واستاذة (فيين) امثال لوحاته النصفية ، ولوحة والدة زوجته ، ولوحة الفنان الطريفة (مدام بيكول) ، وتكشف فيه عن (فنان معلم) لا عن (فنان محدد) ذلك ان (دافيد) قد اعتنق الفن الجديد في روما ، على يدي (كاتروميردوكوانسي) ، هذا النحات الذي كان نظريا اكثر من كونه فنانا ، يعقوبي النظرة الجمالية والدينية التي تؤمن بالجمال السامي المطلق الذي عرضه (وينكلمان) في كتابه (تاريخ الفن لدى القدماء) والمنشور في عام (١٧٦٤) والذي عرض فيه نظريته . قال : [اننا لا نستطيع ، نحن غير الكاملين ، ان نعرف الجمال الذي هو مرادف للكمال ، لسنا جديرين بان ندرك منه

تقوم فيها بحركات كثيرة ، الا ان كل شيء فيها (مفصل) ان صح التعبير ، ويوحى بحياة العصر القديم : العواطف والهيئات والوقوفات ، والالبسة ، واللوازم ، والديكور ، وكل ما في اللوحة [مذكر] : فليس في الرسم ، وما يحيط به ، هذا الاسلوب الضبابي الذي كان يلذ للاسكندرانيين المعاصرين ، ... الرجال والنسوة في اللوحة تماثيل رومانية قديمة : فراس الهوراس الاب الشيخ منقول عن راس (مارك اوريل) ، والام عن صورة امرأة منحوتة على الكايتول ، ذلك ان (دافيد) الذي ملا رحلته الاولى الى (روما) لوحات رسمه الاولى بالرسميات التي نقلها عن محتويات المتاحف ، [تماثيل ، وجرار ، وزينات مصنوعة من العقيق] وعن الابنية اثرية ، قد منح منها منذ ذلك الوقت ثيملا تشكيلاته التي كانت مآسي قديمة مثل لوحاته : [موت سقراط ١٧٨٧] و [حملة الفؤوس يعيدون الى بروتوس جثمان ولده ١٧٨٩] ، او موضوعات لطيفة مثل لوحة [باريس وهيلين (٢٩) ١٧٨٨] ، الا انه كان يتذكر دائما في جعل الوجوه على مثال الاقدمين .

لقد بقي (دافيد) طوال حياته ، قويا لما اعجب به في شبابه : فلقد صور لكي يستذكر بعد عهد ارهاب الثورة وفاء امراته ، النساء السابينييات (٢٠) ، وجمع في لوحة واحدة ، لكي يحتفل بابطال الوقائع ، بين الاسبارطيين في ترموبيلي (٣١) ، ان جميع هذه الوجوه المرسومة عن الطبيعة ، موضوعة في لوحاتها في اوضاع تماثيل نقوشها البارزة من المرمر ، وكلها مأخوذة عن هذه الاعمال القديمة الجميلة المجموعة في متحف نابوليون ، الذي كان الفنانون يقصدونه ليتاملوا باعجاب مقتنياته على ضوء الشموع ، لكي يتأكدوا بشكل جيد من حجومها وفنونها ، وعلى الرغم من انه قد انجرف بالحركة الثورية ، وفتنته المشاهد المعاصرة له ، فانه لم يتمكن من ان يدع [الجمال] جانبا ، فأثر الفن القديم لديه ، ولم يتخل ابدا عن ان يترك بصماته فيما قدم من اعمال .

وكان لدافيد ، في عهد الامبراطورية ، نوع من السيادة على الحياة الفنية ، فاذا كانت مدرسة (رينو) قد كونت الرسام (غيران) Guerin (٢١) ، فان من محترف دافيد لم يتخرج فرنسيون امثال (ميروديه) و (جيرار) و (انغر) و (غرو) و (لوفيفر) و (ديكار) فقط ، ولكن فنانون اجانب ايضا ، فلقد ترك اثرا في سويسريين (مثل ليوبولد روبير) ، والمان ، مثل (شيك) وبلجيكيين امثال (نافيز) واسبان ، مثل (جوزيه دومادرازو) او (اباريجيو) وايطاليين ، ودانيمركيين . والمثال نفسه هذا هو الذي يعرضه ناحتو التماثيل ، انهم ، بالاحرى ، ليسوا بحاجة الى نقله ، من اجل تقليد نماذج العهود القديمة ، ولقد ضاعف (موات)

سوى خصائصه ، والبساطة والوحدة فيه] ، ذلك [اننا نحس ونتذوق الجمال بجوارحنا ، الا اننا نتعرفه ونقبض عليه بقولنا] ، فهو بسبب ذلك عام شامل ، انه ، انطلاقا من ذلك ، ينبغي ان يقدره بنو البشر من جميع البلاد وجميع الاجناس ، انه لذلك غير محدد ، ولا يقدم البتة ميزة خاصة ، فهو يتكون من التصميم ، في الشكل الذي هو معقول واسمى من اللون الذي هو حسي ، اني لذلك هادىء ، في وضع من الراحة ، لان الحركة [صدمة ، عرض زائل] ، ان الجمال المطلق ، مثل الكمال ، لا ينتمي الى هذا العالم ، والفنان يختار ، من بين نماذجه ، اجمل اقسامها ليقوم منها الجمال المثالي ، اننا نجد هذه النظرية ، التي كانت نظرية المدرسة الكلاسيكية الفرنسية ، لدى (مينفر) و (هاجيدورن) و (ميليزيا) ، و (كاترومير دو كوانسي) اولئك الذين نشروها في الاكاديميات والمحترفات ، في المانيا وايطاليا وفرنسا ، بل في انحاء اوروبا كلها .

طمح (دافيد) الى تصوير عمل يكون بيان (المدرسة الجديدة) ، فكان هذا العمل لوحته (قسم الهوراسيين الثلاثة) (٢٨) (١٧٨٤) . فالموضوع فيها مأساة سوداء على شاكلة العام (١٧٧٥) والشخصيات



برودوت ... صورة جوزيفين الامبراطورة

و (ويلكنز) أو (ناش) في انكلترا .

فن العمارة هذا كان يقدم دائما الصفات المتميزة نفسها ، وكان هذا الفن غير مبال بالفرض الذي بني من اجله سواء اكان (بورصة) او (مسرحا) او (كنيسة) او متحفا او محكمة او دائرة جمارك او مستشفى ، فلقد كانت هذه الابنية دائما معبدا ، انها تخفي الانشاء ، والاشكال فيها متعارضة مع ابعادها ، سواكف الابواب لا تقف الا بمؤازرة من لبنات العقد ، وخشبات التشبيت ، انها لا تحفظ سوى الكتل البسيطة ، الهندسية . انها تتخلى عن تراجع الجدران ، فهي ان امكن القول تماثيل اكثر من كونها قد صممت وبنيت (عمارة) فكل ما يجري في مفتتح القرن الثامن عشر ، ويوحى بان فن العمارة لدى مهندس مثل (ميسونيه) كان فن صانع قوائم ، نحن بالطبع ، لا نستطيع ، انكار عظمة هذه الزخارف الجميلة ، ولا تناغم هذه الديكورات وانسجامها ، الا اننا لا نستطيع البتة انكار ما فيها من براعة في الاسلوب ، ففن العمارة ذلك ، وكثيرون من الممارين يشكون منه ، ويدعون انه ليس من العمارة في شيء .

ان جميع هؤلاء الفنانين كانوا يبشرون بفكرة تقول انه ، لبلوغ الجمال المثالي ، يجب التأكيد على بعض ملامح النموذج ، فليس بامكان الطبيعة تقديم (ابولون) او (باخوس) او (سيلين) (٣٥) . الا بشرط ان يكون الفكر قد صححها وهامهم ، في الفن ، يعبدون الصفة التي ينفيها (وينكلمان) ، الصفة العامة بادية ذي بدء ، والنموذج ، بانتظار ان ياتي (الرومانسيون) ممجدين النصفة الخاصة اي الفرد المتميز .

وكشف علماء ، في الوقت نفسه ، عن القرن الوسيط ، وعن الفن السابق لرافائيل . وهكذا نشر الايطاليون كتبنا عن التصوير البندقي ، والفورانسي ، وتابع (سيرو داجينكور) عمل (وينكلمان) فاعد كتابه عن فن القرن الرابع للنهضة ، ودرس ، تلميذ من تلاميذ (دافيد) قادم من (مونتوبان) المنمنمات القديمة في مكتبة القديسة (جنيفيف) ونحتنا في القرن الوسيط في متحف الابنية الاثرية الفرنسية ، فلقد نقل عن (البرشت دور) (٣٥) ، وفضل (رافائيل) على (غيرشان) (٣٦) ، واليونان على روما ، كان يسمى (انفر) ، وهو منذ لوحاته النصفية الاولى مثل السيد والسيدة والآنسة (ريفر) ولوحة السيدة (زيلي) ، قد مكنا من تمييز حبه للخط الصافي الصرف ، ورغبته في عدم التأكيد على ابراز النتؤ الذي يخون ذوقه ، لوحات ابرزت استقلاله تجاه استاذه ، وجعلته يستحق ، في صالون عام ١٩٠٦ لقب [القوطي] ، ولقد بقي في روما منذ هذا العام حتى عام (١٨٢٠) مقتنعا بأنه كان غير مفهوم في فرنسا ، لقد اخذ عليه المجمع في

صديق (كاترومير دو كوانسي) ، (لومو) و (كارتوليه) على انبتنا الوجوه الرمزية : فالقانون ، والنصر ، والوطن ، والمجد ، تبعث الى الحياة آلهة المهود القديمة ، وابطالها من امثال (هرقل) و (هوميروس) . ولكنهم ، هم انفسهم المتعلمون في القرن الثامن عشر ، والمكلفون بالاشادة برجال عهدي الثورة والامبراطورية العظام من امثال (فيرنو) (٣٣) ومارا ، وكامباسيرين (٣٤) ، اوبانتصارات نابوليون : (اوسترليتز) و (واولم) و (فيينا) لم يكونوا ليستطيعوا نسيان الواقع . والمفهوم نفسه عن الفن نجده لدى الممارين ، الذين يبشرون مثل (غيومو) [بان في العمارة ، دون سائر الفنون ، يتجلى الجمال الاكثر مثالية] ، ومثل (لودو) الذي يرى ان الجمال ليس الا [التناسب] ، وهم ايضا يجمعون اشكال المهود القديمة ، والمعروفة منذ ثلاثة قرون ، (اليونان) و (مصر) المكتشفتين منذ خمسين عاما ، وهم يعتقدون مع (كاترومير دو كوانسي) ، بحكم كونهم ورثة متعاطفي عام (١٧٧٥) بان [العظمة الطبيعية واحدة من الاسباب الرئيسية للقيمة والاثر في فن العمارة] .

انهم يريدون مثل (دافيد) ان يكونوا اسبارطيين قساة ، لذلك يخرقون الديكور الذي لا لزوم له ، ويكتفون بتغليف الفراغ الكبير بزخارف نافرة دون ان تكون ناتئة كثيرا ، واكاديمية الفنون الجميلة ، مدرسة المجمع ، التي كانت تصفي الى شروح (كاترومير دو كوانسي) فرضت نفسها وصية على التعليم ، لذلك فان (بيرسيه) و (فونتين) المعجبين بالنهضة الايطالية ، وزملاؤهما المتعلمين في ظل العهد القديم (شالكران) و (سيليريه) و (بيلانجيه) و (كروسي) لم يحصلوا الا بعد عام (١٨١٠) على ليبرالية اكثر سعة ، فالعمارة كانت تبغي احياء العظمة الرومانية ، كما بعثت فرانسوا امبراطورية (اوغست) كانت تملك اعضاء في مجلس الشيوخ ، وولاة ، ومحامين فلماذا لا تبني معابد وهياكل ؟ لقد كان (فينيون) و (بوايه) Poyet و (بير لونوفو) و (برونبيار) وبقية تلاميذ الابنية الكبيرة على مقياس يتناسب وخيالهم وامجاد نابوليون ، وهكذا انتصبت مثلثات المداخل ، وصفوف اعمدة ، وقياب البانتيون ، واقواس نصر ، في انحاء فرنسا ، وفي انحاء اوربا كلها ، فعندما شيد (لانهازن) في برلين بوابة (براندبورغ) ، وشينكل (المسرح) وعندما رسم (فورونكهين) كنيسة (نوتردام روكازان) في سانت بطرسبورغ ، و (فاخاروف) مبنى الاميرالية ، و (توماس دونومون) البوصة ، و (دومونفران) كنيسة القديس اسحاق ، عندما فعل ذلك هؤلاء كانوا يدعون انهم قداما ، مثل (فالاديه) ، و (شتيرن) و (بيرماريني) او (كافونيك) في ايطاليا ، و (اينود)

واكتشف فيها تعدد ألوان المعابد ، وكان رفاقه (بلوية) ، و (دويان) و (لابروست) و (دولك) و (فودوايه) يرسلون بعوثا فنية من باستوم وأولب ودافع (بيرسيه) و (فونتين) عن ذلك وصفق لهم الرومانتيكيون فإذا ما عاد (هيتور) إلى باريس نشر نظرياته بأشادة السيركوالديوراما ومقاهي (الشانيزيليه) وبتغطية كنيسة القديس فانسان بالألوان الكثيرة وكان هذا الفن القديم الآسيوي يتعارض مع المذهب الدوري المسرحي لدافيد والمعماريين أصدقائه ، هذا الفن الذي كان يبعث في الوقت نفسه الذي كان فيه (انفر) مأخوذا بالمنمنمات الفارسية ، لقد كان فنا لعهد قديم أكثر حيوية من فن (كاترومير دوكونسي) .

وتفقت من (الكلاسيكية) رومانسية أولية ، مهدت للمذهب الرومانسي نفسه ، وللمذهب الواقعي أيضا ، فلقد كان الكلاسيكيون ، والفرنسيون منهم خاصة ، يعيشون عصرهم ، كانت تلك ميزة يمتلكها (الفن الفرنسي) بعدم افساح المجال للنظريات بقتل معنى الحياة فيه ، لقد نسي (دافيد) و (جيرار) في لوحاتهم النصفية نظرية الجمال المثالي ، ولم يقويا على نسيان المزايا الخاصة عند تصوير (مدام سيريزيا) أو (مدام سان جان دانجيلي) ، وراوا ان يتستروا على سوقية النماذج وقبحها عندما عرضا (مارا) أو (السيدات الثلاث) وهكذا توقفت النظرية امام محترف راسمي البورتريهات وصور تلاميذ دافيد امثال البلجيكي (نافيه) أو الدانيمركي (أيكير سبيرغ) أو الايطالي (بينفانوتي) وأكثر مصوري العصر أكاديمية كالاسباني (فانسانت لوييز) . . . صور هؤلاء روسوما حيوية بشكل ظاهر ، وتصرف النحاتون كالمصورين ، فلقد ترك لنا (شينار) لمدام (ريكاميه) تمثالا رائعا ، وعندما مدد (جيرو) هذه المرأة وطفليها على فراش موتها ، اظهر ان العاطفة التي شعر بها وصورها تكاد توقف في تلك المتوفاة الحياة التي تفر منها .

لم يستطع هؤلاء الرجال ان يبقوا عديمي الاحساس تجاه الانتفاضات التي كانت تهز أوروبا ، لقد اشتركوا فيها ، فرسم (دافيد) شارع (القديس فارجو) الدامي ، ومارا مطعونا في مغطس حمامه ، قبل ان يقدم لنا لوحات (نابليون يتوج جوزيفين) أو يوزع (اوسمة النصور) وصور (غرو) تلميذه جيش ايطاليا واسف لانه لم يرافق نابليون الى مصر ، ولقد قدمه اليها مندفعاً فوق جسر (اركول) وزائر المصابين بطاعون يافا ، لا متلفحاً برداء العهد القديمة ، أو العرى البطولي حيث اقامه (كانوفا) ولكن مرتديا بذته المزركشة مجتازا (ايوان المسجد الآسيوسي) ، ولقد اشارت (ثورة القاهرة) خيال (جيروديه) وأبرز انتصار (أوسترليتز) حماسة (جيرار) .

عام (١٨١٠) انه اراد في لوحته (هرقل) و (تيتيس) ، [الاقتراب من ولادة فن التصوير اكثر من الدخول في المبادئ الجميلة] ، انه في لوحاته مثل (رومولوس) فاتح مدينة اكرون ، وروحيه يخلي سبيل (انجيليك) وفي لوحاته النصفية ، قد بقي امينا مخلصا لشكلية التي كانت مرنة ومتطوعة في آن واحد ، ولهذا الصفاء في الرسم الذي يقدم ايضا حساسية اجساد النسوة اللائي رسمهن ، واكدت لوحة رسمها في عامي (١٨٢٠ - ١٨٢٤) في (فلورانس) بعنوان (تحقيق أمل لويس الثالث عشر) عودته الى باريس ، كان (برودون) قد مات ، ودافيد منفي ، والمذهب الرومانسي في الفن قد انتصر ، وكان الكلاسيكيون يفتشون عن رئيس لهم: فاستلم (انفر) ادارة « المدرسة » وافتتح محترفا كان يغشاه فرنسيون والمان وبلجيكيون وبرازيليون ، حيث كانوا يرسمون فيه قبل ان يصوروا ، كان انفر يقول - [مريض ، فمن يشفيه ؟ ايموت كلية ؟ ، اذا ما سرنا في طريق اخرى ، طريق الطبيعة بوساطة من الاغريق ورافائيل] .

وكانت مجموعة من الفنانين الالمان ، تعيش في روما ، لا تفكر الا ان انفر كان وثيا يقتش ، لدى البدائيين ، عن نماذج نظام فني ، لكن هؤلاء الجرمان [اوفريك ، كورنيليوس ، شنور فون كاردلسفيلد ، وآخرون] كانوا مسيحيين ، وكانوا يبغون ان يوجدوا ، لدى سابقي رافائيل ، لا دروسا في الرسم فحسب ، بل سر وحي ديني ايضا ، لذلك سموا انفسهم ، للتأكيد على هذه الصفة - [نسبة الى الناصرة] - ، ولم تكن الاكاديمية ، والحق يقال ، بعيدة عن اعمالهم ، وحتى عندما لم يكونوا يحاولون تقليد فناني مرحلة (ما قبل رافائيل) بل رافائيل نفسه ، فالاشكال كانت رخوة ، والرسم بدون صفة هامة تميزه ، اما (الناصريون) فقد كان لهم تأثير كبير على الفن في المانيا ، لذلك مهد ذوق فن القرن الوسيط لديهم للمذهب الرومانسي .

ووجدت حركة مماثلة لدى (المعماريين) فتلاميذ (بيرسيه) و (فونتين) لم يكتفوا بتقليد المباني الرومانية ، كانوا يهتمون ، كما فعل شالفران ، بالبازيليكات المسيحية ، فبين عامي (١٨١٠) و (١٨٣٠) تتلمذ في (دو جيبسون) على (كنيسة سان فنسانت المعماري) ، و (غود سانت دونيين) على كنيسة (القربان المقدس) و (لوباس) على (كاتدرائية نوتردام) لقد شففوا بالقرنين الرابع عشر وبداية السادس عشر اللذين كانوا ينقلون من فنيهما في داراتهم المبنية على الطريقة الايطالية ، فالعهد القديم الذي كانوا يدركونه ، لم يكن البتة العهد القديم الاحتفالي والبارد الذي نجده لدى سابقهم . لقد زار (هيتور) مقلية بين عامي (١٨٢٠ - ١٨٢٤)

وعندما كان هؤلاء الكلاسيكيون يسافرون ، كانوا يعرفون كيف ينظرون المشاهد ، وكان النظريون يعلمون تلايمذهم من الفنانين انه يجب تنظيم الطبيعة ، واقامة توازن بين الكتل ، ومعارضة مجموعة من الاشجار بمعبد ، واثارة الحياة في هذه الديكورات المتواضعة بمشهد مستعار من العهود القديمة ، وانشئت (جائزة روما) في عام (١٨١٧) من اجل المشهد التاريخي ، الا انه عندما عبر (ميشالون) اول من استحقها ، عن فكرة ، نصح بان ننظر الى الطبيعة جيدا ، وان نعبد رسمها (ببساطة مع اكبر قدر من الاهتمام والدقة) .

وعندما طاف (بيدو) ، و (ادوار بيرتا وداليني) وفالنسيين في فرنسا وايطاليا ، جلبوا اليها معهم رسومات صادقة وفاتنة ، كذلك رسم (دافيد) نفسه ، المسجون في قصر (اللوكسمبورغ) حدائق القصر ، وقدم لنا ، بدون تكلف ، حوافي اللوحات والمدفأة في جانب من بناية ، ومثال الرسام (كورو) ذو دلالة عميقة : فهو قد شعر ، وقد تعلم على اساتذة المناظر الطبيعية الكلاسيكيين ، بالرغبة في زيارة ايطاليا ، ومع ذلك فانه ، على هذه الارض المقدسة ، لم يرسم تشكيلا من مناظرها ، ولم يقف على اطلال الاوبرا ، بل زرع حاملة لوحاته فوق هضبة (البالاتين) المطلة على روما ، ورسم لنا (الكوليزيه) و (قوس نصر تيتوس) . واذا كان قد قام مرة ثانية بنزعة مماثلة لنزعة الرسام بوسان (٢٨) ، فانه قد وقف مفتونا بمنحنى نهر التيبر وآفاق البرية ، وعلى الرغم من انه ابن تاجر ، ومؤتمن

على لوحة (خليفة بغداد) فانه لم يهتم بالذكريات التاريخية ، ولم يستدع الالهات ، ولم يفكر في رسم لوحات تزيينية ، بل صور بكل بساطة ما رأى ، فرسمه دقيق كرسم (أنفر) ، كتلك اللوحة التي يدرس فيها شجرة ، والمحفوظة في (متحف اللوفر) ، والمخططة بالقلم نفسه الذي رسم به معلمه لوحاته الشخصية ، ان (كورو) لم يضح بنفسه البتة على مذهب اللون كما فعل (الرومانسيون) بل كان يعتبر أن القيم هي غرض فن التصوير الحقيقي ، كانت موهبته مستقيمة كوجدانه رجلا شجاعا ، لذلك عرض لنا كاتدرائية (شارتر) بالصفاء نفسه الذي عرض به الفوروم الروماني ، وجسر (مانتييس) بالدقة نفسها التي عرض بها (جسر نارني) ، لذلك يعتبره الواقعيون واحدا منهم ، وهو يعيد رسم جو السماء الإيطالية الشفاف ، وضباب الريف الفرنسي الخفيف ، لذلك يتخذه الانطباعيون رائدا لهم ، انه يدون ضجة مفتعلة يكدر نتاجه الذي كان نتاج مصور ، مصور ربما كان أعظم مصوري هذا العصر الذي اجتازه .

ان هذه الرغبة التي كان بعض الكلاسيكيين يشعرون بها من أجل إعادة اللون إلى العهود القديمة ، وهذا الفضول نحو الاحداث المعاصرة ، والالبسة المتألقة ، وحروب نابوليون في مصر وروسيا ، وهذا التقدير الذي يكنونه للوجه الانساني ، وهذا الحب الذي يحملونه للطبيعة ... ان هذه العواطف كلها كانت تمهد للمذهب الرومانسي والمذهب الواقعي في آن واحد .

- (١) مونج : (١٧٤٦ - ١٨١٨) : ريفي فرنسي ، منشئ الهندسة الوصفية وأحد الذين أحدثوا المدرسة البولوتكنيكية .
- (٢) أنفر : رسام فرنسي (١٧٨٠ - ١٨٧٦) : تلميذ دافيد ، تميز ببراعة رسومه .
- (٣) الدافيدون : نسبة إلى المصور المشهور الكبير دافيد .
- (٤) برودون : رسام فرنسي (١٧٥٨ - ١٨٢٣) : فنه الثمين ينسب في آن معاً إلى القرن الثامن عشر بلطفته ، وإلى الرومانسية بفكره .
- (٥) كانوفا : نحّات إيطالي (١٧٥٧ - ١٨٢٣) : الممثل الرئيسي للمذهب الكلاسيكي الجديد ، وصانع تماثيل كثيرة من أهمها الحب وبیشه .
- (٦) دافيد : رسام فرنسي (١٧٤٨ - ١٨٢٥) : عمل في السياسة زمن الثورة ثم غدا مصور نابوليون . ولأنه زعيم المدرسة الكلاسيكية الجديدة فقد أثر في التصوير الفرنسي منذ عام ١٧٨٥ حتى وفاته .
- (٧) فلاكسمان : نحّات بريطاني (١٧٥٥ - ١٧٢٦) ، من

الكلاسيكيين الجدد .

- (٨) هيركولاتوم : مدينة إيطالية قديمة ، تمّرت برماد بركان فيزوف سنة (٧٩) اكتشف موقعها في عام ١٧٠٩ ، ودرس علمياً بدءاً من عام ١٩٢٧ .
- (٩) بومبيي : مدينة إيطالية قديمة غمرها بركان فيزون في عام (٧٩) كانت مكان لهو الرومان الأغنياء ، كشف عنها ، وقدمت معلومات هامة عن عصرها .
- (١٠) بيرسييه : مهندس معمار فرنسي ولد في باريس (١٧٦٤) وتوفي عام (١٨٣٨) ، أنشأ مع فونتين قوس نصر الكاروسيل وكلف بأعمال هامة في قصري اللوفر والتلويري ، يعد من كبار اساتذة فن الاسلوب الامبراطوري .
- (١١) فونتين (١٧٦٢ - ١٨٥٣) : مهندس معمار كان ذا خطوة في الامبراطورية الاولى وفي عهد لويس فيليب ، أقام مدخل شارع ريفوى ، وقوس الكاروسيل .
- (١٢) الاتروسكيين : شعب ظهر في نهاية القرن الثامن قبل الميلاد في (توسكانيا) وأصلهم مناقس ، أنشأوا مجموعة من المدن

القوية الفنية ، وقدموا حضارة هامة ، ثم تغلب عليهم الرومان .

(١٣) بيرانيزي : بيرانيزي ، حفار ومزخرف معمار ايطالي ولد فوغليانو فينتو عام (١٧٢٠ وتوفي ١٧٧٨) ، ومؤلف أكثر من ألفين من الرسوم المطبوعة (مشاهد من روما القديمة) التي استوحاها الفنانون الكلاسيكيون الجدد .

(١٤) منفس : رسام كلاسيكي جديد الماني (١٧٢٨ - ١٧٧٩) عاش فترة طويلة من حياته في روما .

(١٥) فين : رسام فرنسي (١٧١٦ - ١٨٠٩) من أوائل الكلاسيكيين الجدد .

(١٦) بيسييه : اسطورة يونانية تروي قصة فتاة جميلة جدا أحبها ابروس اله الحب لدى اليونان (الذي يمثل في صورة طفل) ثم قادها الى قصر حيث كان يزورها في كل ليلة ، وعدها بالحب الدائم اذا لم تحاول رؤية وجهه ، اقتربت في ليلة منه مع مصباحها ورائته ، وسقطت نقطة زيت على وجهه فأيقظته فهرب ، ولكنها التقت به بعد مغامرات عديدة ، لقد شرحت اسطورة (بيسييه) وكأنها قدر الروح الخائرة الساقطة والتي تتحد بالحب الالهي بعد بجارب كثيرة .

(١٧) بوشيه : رسام فرنسي (١٧٠٣ - ١٧٧٠) رسم مناظر رعبية واسطورية لطيفة .

(١٨) دافنسي وخوليه : قمة رعبية يونانية في أربعة كتب منسوبة الى (لوفنس) (القرن الثالث أو الرابع الميلادي) .

(١٩) برغام : مدينة قديمة تقع في آسيا الصغرى ، وعاصمة مملكة في القرن الثالث والثاني قبل الميلاد ، ولقد ضمه ملكها الاخير آتالوس الى روما في العام ١٢٣ قبل المسيح ، كانت عاصمة للحضارة الهلنستية ، وكانت تضم مكتبة شهيرة ، خلفت خرائب هامة منها (مسارح ، ومعبد لزويس) .

(٢٠) شينيه : شاعر فرنسي (١٧٦٢ - ١٧٩٤) . اشترك في الحركة الثورية ، ثم احتج على عهد الارهاب فاعدم على المقصلة ، معجب كبير بالشعر الاغريقي ، وبافكار الحديثة ، ولقد حاول أن يجمع في نتاجه بين مصوري الوحي هذين .

(٢١) انديميون : اسطورة افرقية . راع تحبه سيلينيه التي تستطيع أن تحمل ، من زيوس على وعد بأن يبقى انديميون محتفظا بجماله في نوم أبدي .

(٢٢) جيرار ، رسام فرنسي ولد في روما (سنة ١٧٧٠ وتوفي عام ١٨٣٧) . تلميذ دافيد . لوحته معركة واترلو جعلته شهيرا . كذلك لوحاته الشخصية جعلته متميزا .

(٢٣) هيبه : من الاساطير الاغريقية ، ربة الشباب وابنة زيوس وهيرا .

(٢٤) كوبيدون : اله الحب عند الرومان ، يقابل ابروس عند الاغريق .

(٢٥) بولين بورغيز : من عائلة بونابرت في الاصل ثم تزوجت من كاميليو بروغيز الايطالي ، ومن أسرة رومية شهيرة .

(٢٦) جزيرة يونانية في خليج ايغين ، بين البليونيون وايتاكا كانت في المهود القديمة منافسة لايتا ، التي استولت عليها في عام

٤٥٦ ق.م ، ونقلت سكانها ، اكتشف فيها معبد افايا (حوالي ٥٠٠ - ٤٨٠) ورمم ، ونقلت منحوتاته الى متحف ميونخ .

(٢٧) براديه : نحاس فرنسي (١٧٩٢ - ١٨٥٢) لقد عرض الجمال النسوي خامة ذوقه الرومانسي .

(٢٨) الهوراسيون الثلاثة : اسم اعطي لاشقاء رومانيين ثلاثة قاتلوا في ظل حكم تولى اوستيولوس ، وحسبما روى تيتليف من أجل روما ، الكورياس الثلاثة أبطال مدينة آلب ، قاتلوا أمام الجيشين لتقرير من يحكم من الشعبين الاخر . ورفض ثالث الهوراسيين الهرب ، وقتل أعداءه الثلاثة الجرحى ، وأكد بذلك انتصار وطنه .

(٢٩) باريس وهيلانة : المدعو الكسندر ، اسطورة يونانية وباريس هو الابن الثاني لبريام وهيكيب زوج اونون وفاتن هيلين زوجة مينيلاس المحظر باعطاء الجائزة الى واحدة من الالهات (هيرا) و (اثينا) وافروديت ، يمنح التفاحة الجائزة الى هذه الاخيرة التي وعدته بتيسير حب هيلين من اسبارطة . وعندما خطفها ، كان سببا في حرب طروادة .

(٣٠) السابينات : اسطورة رومانية ، والنسوة السابينات من شعب السابين الذي كان مجاورا للرومان ، الذين خطفوا نساءه ثم تزوجوهن ، فأنجبوا من الرومان اولادا ، ثم هاجم السابينيون الرومان ، فوقفت السابينات بين المقاتلين الذين كان يمثل بعضهم أزواجهن ، وبعضهم الاخر اخوتهن وآباءهن .

(٣١) التيرموبييلي : مضيق تساليا الذي وقف فيه / ٣٠٠ / من الاسبارطيين في وجه ملك فارس قورش سنة ٤٨٠ ق.م .

(٣٢) غيران : رسام فرنسي (١٧٧٤ - ١٨٣٣) . من الكلاسيكيين الجدد .

(٣٣) فيرنو : من رجال الثورة الفرنسية (١٧٥٣ - ١٧٨٣) ألقى القبض عليه مع الجيرونديين وأعدم على المقصلة .

(٣٤) كامباسيريس : (١٧٥٣ - ١٨٢٤) ، قانوني ورجل دولة فرنسي ، القنصل الثاني ، ثم وزير العدل والادارة في عهد الامبراطورية . اشترك في اعداد القانون المدني .

(٣٤) سيلين : جني الينابيع والانهار ووالد الساتير (وهو شخص خرافي نصفه الاعلى بشر ونصفه الاسفل ماعز) ، وهو الذي ربى ديونيزوس .

(٣٥) البرشت دورر (١٤٧١ - ١٥٢٨) رسام وحفار الماني ، المعلم الرئيسي في المدرسة الالمانية ، مارس موهبته في فن الرسم بالالوان الزيتية ، والمائية ، والحفر على النحاس والخشب .

(٣٦) غيرشار : مصور ايطالي (١٥٩١ - ١٦٦١) . تلميذ (راش) ، رائعه لوحة الفجر .

(٣٧) باستوم : في ايطاليا القديمة على مضيق سالرتو ، معابد اغريقية لقد بين الامثلة الرئيسية للمذهب الدوري في الفن .

والاولب : عدة جبال في اليونان القديمة ، أشهرها الموجود بين مقدونيا وتساليا (ارتفاع ٢٩١١) جعله اليونان مقر آلهتهم .

(٣٨) رسام فرنسي (١٥٤٩ - ١٦٦٥) : قضى أكثر حياته في روما ، وتأثرت أعماله الاولى بالرسام تيسيان ، ثم تطور نحو كلاسيكية

خاصة ، تشهد مناظر لوحاته الطبيعية الاخيرة بفنائية واسعة وقوية ، كان تأثيره كبيرا على مصوري القرن السابع عشر .